

Un primo approccio all'estetica anarchica



Indice

Presentazione.....	3
L'estetica anarchica di Michael Scrivener.....	5
Gli scrittori simbolisti e l'anarchismo di Thierry Maricourt.....	15
Anarchismo e surrealismo di Aurélien Dauguet.....	21
Estetica anarchica: alcune note verso una visione libertaria delle Arti di Kingsley Widmer....	26
Appendice: Il Nudo e il Libertario e di Santi A. Urso.....	32

Immagine di copertina: Max Ernst (1944), L'occhio del silenzio

Articoli originali

Kingsley Widmer, "Anarchist Aesthetics: A Few Notes Towards a Libertarian View of the Arts" (apparso in *Anarchy: A Journal of Desire Armed* #35 - Inverno '93)

Michael Scrivener, "The Anarchist Aesthetic" (apparso nel n.1 della rivista libertaria "Black rose" di Boston)

Thierry Maricourt, "Los escritores simbolistas y el anarquismo" (apparso su *Polémica*, n.º 46 (Ottobre 1991))

Aurélien Dauguet, "Anarchisme et surréalisme"

Gli articoli di Widmer e Maricourt sono stati tradotti da [Nexusco](#).

L'articolo di Scrivener è stato tradotto e pubblicato su [A-rivista Anarchica](#), numero 79 del Dicembre 1979 - Gennaio 1980

L'articolo di Dauguet è stato tradotto da [Ario Libert](#)

L'articolo di [Santi A. Urso](#) è apparso nel numero 8 di Phototeca (Settembre 1982), pagg 44-58

Presentazione

L'estetica è la percezione della sensazione o, per meglio dire, la percezione dei cinque sensi e abbraccia tutto quello che ha a che fare con l'olfatto, il gusto, l'udito, il tatto e vista.

Quando un individuo esprime questi sensi in qualcosa di materiale, trasmettendolo sotto forma di creazione di cibo, di testo, di disegno, di musica e via dicendo, non fa altro che creare quello che noi definiamo arte.

Proprio per il suo carattere libero, l'arte doveva essere sottomessa e controllata dalla morale del potere: ci hanno provato le religioni monoteistiche e gli stati moderni sotto le sue innumerevoli varianti (monarchie assolute e costituzionali, repubbliche liberali, fasciste e socialiste), ma anche gruppi di individui che si nominano e vengono nominati "critici artistici."

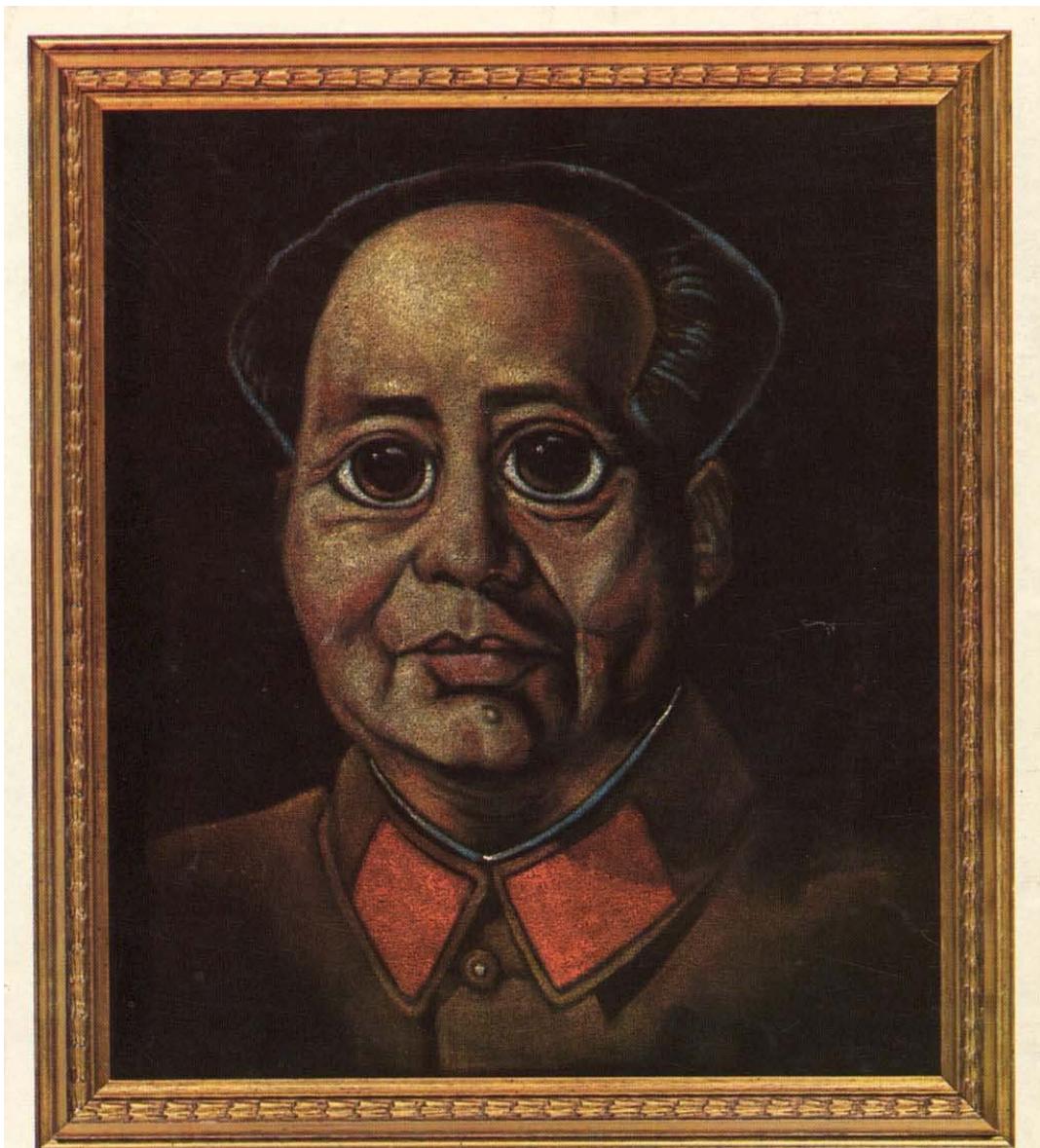
La conseguenza è la trasformazione dell'arte in mera propaganda, in autocelebrazione, in metro di giudizio assoluto e via dicendo.

Ed è qui che entrano in gioco la visione libertaria non solo dell'arte, ma dell'estetica: un ritorno alle origini, al suo carattere libero e giocoso.

Quello che ci preme presentare -seppur in forma sintetica e con diverse mancanze- è questo aspetto, ovverossia l'aspetto dell'individuo libero nel campo materiale di quello che i suoi sensi percepiscono e creano in una tela, in un foglio, in un palcoscenico, in un piatto, in una roccia etc, e i suoi coinvolgimenti col movimento anarchico in generale.

I 4 articoli che presentiamo, trattano delle questioni generali dell'estetica e dell'arte (Widmer e Scrivener) e di questioni specifiche (Maricourt per il simbolismo e Dauget per il surrealismo).

Non tratteremo di tutte le varie espressioni e correnti artistiche sia per un fattore di spazi e sia per non rendere pesante la comprensione di certe tematiche.



Questo splendido esempio di vera arte proletaria, dipinto in olio su velluto nero, unisce e mescola l'abilità estetica, rendendo simpatico e con una faccia ancor più struggente, il defunto e saggio presidente Mao.

Sicuramente tutti i rivoluzionari che considerano l'arte al "servizio del popolo", trarranno ispirazione da questo meraviglioso capolavoro e lavoreranno sodo per emulare la sua militanza in ogni ambito culturale.

*Tutti acclamano l'arte del popolo e sonoramente condannano -senza mezzi termini- i Mugwumps (1) elitari che abitano la palude imperialista e postmoderna della cosiddetta "arte"! (da **Anarchy comics** numero 2, 1979)*

(1) Mugwumps deriva da mugquom -una parola degli indigeni nordamericani- che significa sia grande capo o pezzo grosso che indipendente e/o neutrale. Nel caso citato, ci si riferisce a un'élite insicura e minacciata dai cambiamenti della società.

Il caso storico deriva dalle elezioni di Grover Cleveland: una parte del partito repubblicano rifiutò di sostenere il candidato repubblicano James Blaine in quanto "corrotto e immorale." Tale atto decretò la vittoria di Cleveland nel 1884 e il tacciamento di quei repubblicani anti-Blaine come Mugwumps

L'estetica anarchica

"La forma di governo che si addice maggiormente all'artista è l'assenza di ogni governo"
Oscar Wilde

"Il pittore anarchico non è colui che esegue opere anarchiche, bensì colui che, senza curarsi del denaro e senza chiedere ricompense, lotta con tutta la sua individualità contro le convenzioni borghesi"
Paul Signac

"Un'orchestra può fare benissimo a meno del direttore"
John Cage

di Michael Scrivener

Sebbene l'espressione "estetica marxista" sia di gran lunga più comune dell'espressione "estetica anarchica" (1), il rapporto tra anarchismo e arte ha dato luogo a una ricca varietà di fenomeni artistici e concezioni teoriche. William Godwin, il primo filosofo anarchico, fu anche un innovatore in campo letterario e influenzò Percy Shelley, probabilmente il primo poeta anarchico. Altri scrittori, poeti, romanzieri e drammaturghi anarchici furono: Thoreau, Tolstoj, Octave Mirbeau (romanziere francese), Gustave Landauer (romanziere e rivoluzionario tedesco), i poeti simbolisti francesi del 1890, Pa Chin (romanziere cinese), B. Traven, Paul Goodman, Ursula Le Guin, Philip Levine, Julian Beck e Judith Malina. Sempre in campo letterario, però, anche molti altri autori sono stati influenzati dall'anarchismo o hanno elaborato pratiche estetiche e teorie vicine a quelle anarchiche: William Morris, Oscar Wilde, Eugene O'Neil (che mandò a Emma Goldman, in carcere per propaganda contro la guerra, un volume con le sue commedie), William Blake, Franz Kafka (che fu arrestato a Praga per aver partecipato a riunioni anarchiche), D.H. Lawrence, Henry Miller, Robert Creely, i poeti dada, i poeti surrealisti, Gary Snyder, Grace Paley, Ibsen e molti altri. In pittura, scultura e nelle arti grafiche, l'anarchismo ebbe un'influenza dominante in Russia dal 1880 fino alla conquista del potere da parte dei bolscevichi (2). In campo musicale, Richard Wagner, amico e commilitone di Bakunin, esercitò una forte influenza sulle idee anarchiche riguardanti l'integrazione sociale dell'arte e la cultura rivoluzionaria (3). Nel 20° secolo, però, gli anarchici ripudiarono l'autoritarismo wagneriano, perciò ora è John Cage il massimo esponente della concezione anarchica in campo musicale. Nel ventesimo secolo, vista la prevalenza dell'arte d'avanguardia in tutti i campi, dalla poesia alla danza, si potrebbe sostenere che l'arte sperimentale è di per sé stessa anarchica, se non sempre coscientemente e deliberatamente, perlomeno tendenzialmente.

Accanto all'arte anarchica, esiste una ricca tradizione di critica d'arte anarchica. Da Godwin e dai poeti romantici fino ai teorici contemporanei si possono riscontrare, nell'estetica anarchica, tre importanti aspetti: 1) un'intransigente insistenza sulla necessità di una libertà totale per gli artisti e un disprezzo per l'arte conservatrice; 2) una critica all'arte elitaria, alienata e una visione alternativa in cui l'arte diviene parte integrante della vita quotidiana; 3) una concezione dell'arte come strumento sociale - cioè, poiché l'arte è esperienza, è anche un modo per definire i bisogni dell'uomo cambiando di conseguenza le strutture socio-culturali (4).

In questo articolo mi propongo di analizzare tutti gli aspetti dell'estetica anarchica mettendo in evidenza soprattutto la tensione tra autonomia artistica e l'ideale sociale di un'arte non alienata e di far capire in che modo l'arte e la teoria estetica abbiano un'importanza rilevante ai fini della politica

anarchica contemporanea.

L'avanguardia

Per motivi di tempo e di spazio, mi limiterò alla letteratura, benché anche le altre arti siano ugualmente importanti e meriterebbero di essere comprese in una storia dell'avanguardia. Quando Saint-Simon coniò la parola "avanguardia" riferendosi agli ingegneri-artisti che avrebbero governato la nuova società, esisteva già, in Inghilterra un movimento letterario d'avanguardia: la poesia romantica. L'arte è avanguardia quando rinnova in modo radicale la propria forma, i propri contenuti artistici o addirittura l'una e gli altri insieme (5). Sia l'artista che il pubblico riconoscono la deviazione dalla norma così o il pubblico modifica le proprie aspettative per conformarsi alla nuova arte, o la respinge in vari modi: con la censura, con la repressione, con l'impopolarità, con il ridicolo e rifiutandosi di chiamarla arte.

La prima avanguardia letteraria apparve in Inghilterra in un periodo di estrema insicurezza sociale, poiché le istituzioni politiche erano obsolete rispetto ai rapporti sociali esistenti (6).

Fu solo intorno al 1830 che la borghesia completò la realizzazione dell'apparato istituzionale per controllare una società basata sul capitalismo sia nell'industria che nell'agricoltura. La disgregazione portata nelle campagne dalla tendenza era sempre più diffusa a recintare le proprietà terriere, la contraddizione tra il crescente potere sociale della classe media e la sua mancanza di diritti politici, le idee laiche e democratiche emerse con l'Illuminismo e la Rivoluzione francese, tutto ciò contribuì a rendere possibile il fiorire dell'avanguardia romantica. Blake, Godwin, il primo Wordsworth e Shelley maturarono una concezione estetica e politica della creatività. Blake descrisse la dominazione e lo sfruttamento sociali come prodotti di un'immaginazione schiavizzata che bisognava liberare dai vincoli razionali. Blake attaccò anche la repressione sessuale e dei sentimenti e disse che la loro liberalizzazione avrebbe portato a una trasformazione di tutte le istituzioni sociali. Godwin insisteva così ostinatamente sull'importanza della creatività da reputare oppressiva ed autoritaria qualsiasi interpretazione di opere di altri artisti. Wordsworth fu innovatore perché cercò di avvicinare la poesia alla realtà quotidiana. Shelley provò che la percezione stessa era un'attività creativa, essenziale; quindi, sia la percezione che la creazione estetica comportavano una revisione radicale dei concetti sociali. Inoltre la fede di Shelley nell'ispirazione contribuì ad allontanare la poesia dalla tecnica neoclassica e a metterla alla portata di tutti.

La corrente del romanticismo cui mi riferisco brevemente in queste pagine fondò, su basi estetiche, una politica radicale. Creare e percepire in modi del tutto nuovi, che trascendano le norme estetiche vigenti, significa contestare la legalità dell'ordine socio-politico che sostiene queste norme. Il romanticismo radicale fu duramente attaccato e rifiutato dagli intellettuali rispettosi della legge e dell'ordine. Mentre Blake era troppo intransigente perché l'establishment culturale si desse la pena di attaccarlo, le idee di Wordsworth sullo stile poetico vennero ridicolizzate; l'impopolarità di Godwin divenne tale dopo il 1790 che dovette usare uno pseudonimo per poter continuare ad essere pubblicato; Shelley non fu solamente impopolare, ma alcuni dei suoi scritti più radicali vennero soppressi, censurati e mai pubblicati durante la sua vita. Nemmeno il deliberato allontanamento di tipo estetico di John Keats dalle questioni socio-politiche salvò il poeta dagli attacchi reazionari perché la sua nuova immagine, così come il suo paganesimo e l'amicizia con Leigh Hunt, lo collocarono in quella che in modo sprezzante veniva definita la "Cockney School". L'avanguardia fa sempre paura, sia che rivoluzioni la forma, sia che rivoluzioni i contenuti.

I romantici, comunque, compromisero l'efficacia della loro azione rivoluzionaria in diversi modi. In primo luogo, per giustificare l'impopolarità e l'insuccesso commerciale, affermarono che l'artista romantico era un Genio, la cui natura era completamente diversa da quella di tutti gli altri (7); tutto ciò aumentò la passività del pubblico e mistificò il concetto di creazione artistica. In secondo luogo, i romantici erano così preoccupati per la loro impopolarità che, alcuni di essi, ad esempio

Wordsworth e Coleridge, divennero conservatori in politica, mentre altri posero la poesia come superiore forma di conoscenza, alla quale si poteva accedere solo se dotati di particolari qualità e da cui erano, perciò, esclusi quasi tutti, tranne una esigua categoria di privilegiati. I romantici non compresero appieno la natura della loro arte e spesso la considerarono di poco superiore a quella che definivano arte popolare. Sebbene si possa cominciare a parlare d'avanguardia a partire dai romantici, alcune delle loro idee contribuirono a sminuire la portata rivoluzionaria e ad integrarla nell'ambito tradizionale della cultura sociale come sinonimo di "arte sofisticata".

Con Wagner si arrivò al culto romantico del Genio che voleva, da solo, creare una nuova cultura. Il sentimentalismo ed il furore tardo-romantico e il culto degli eroi di artisti carismatici come Liszt, portarono a conseguenze estreme il disinteresse del pubblico e mistificarono l'arte. Il culto del Genio sminuì l'importanza della partecipazione artistica e accentuò invece quella critica della mediazione fra autore e pubblico, per separare ciò che è buono da ciò che è cattivo, ciò che è raffinato da ciò che non lo è.

L'avanguardia anti-romantica, tuttavia, non solo rifiutò l'artista eroe wagneriano, ma formulò una teoria e una pratica artistiche basate su presupposti assai diversi. Gli artisti della nuova avanguardia, come nota Ortega Y Gasset, rifiutarono il ruolo di leader religiosi, che guidano le masse verso la conoscenza. La nuova arte era giocosa e ironica e rifiutava di esercitare sul pubblico un'autorità di tipo morale (8). Il problema principale nella teoria di Ortega è la contrapposizione che fa tra arte realista e arte astratta, definendo solamente quest'ultima avanguardia. Di fatto, il collasso del romanticismo diede vita a due correnti d'avanguardia: il simbolismo e il realismo (9). Mentre l'avanguardia realista impressionava il pubblico con i suoi contenuti (sessualità, miseria, corruzione politica, antimilitarismo, lotte operaie), i simbolisti scandalizzarono il pubblico con la loro forma e tecnica. Non è neppure sempre il caso di fare distinzioni fra forma e tecnica perché se si analizzano le opere di scrittori come Kafka o Celine bisogna trovare altri termini: tuttavia c'è stata sempre tensione tra idee realiste e simboliste.

Quando si esamina il fenomeno letterario che prende il nome di modernismo l'ambiguità dell'avanguardia appare evidente. Uno dei filoni ha inizio con Flaubert, Henry James e Mettewh Arnold, continua con T.S. Eliot, Pound, Yeats e Joyce per finire più o meno con scrittori come Mann, Bellow e Stevens. Sebbene la tradizione modernista critichi la società del 20° secolo, fa un'accurata distinzione tra critica legittima e illegittima; separa meticolosamente l'arte nobile dall'arte di bassa lega, rigettando le produzioni letterarie troppo oscene, troppo politicizzate, troppo semplicistiche, troppo rozze e grossolane. Il modernismo e le scuole critiche che hanno dominato per decenni le università, sono il filtro attraverso cui passa la letteratura d'avanguardia (10). Se un autore non può essere apertamente messo al bando, allora viene castrato con critiche irrilevanti e pedanti, che seppelliscono la sua arte rivoluzionaria sotto una valanga di parole.

Il modernismo ha favorito lo sviluppo di un certo tipo di sensibilità che è sempre stato contrastato dall'avanguardia e che negli anni '60 fu criticato efficacemente da autori quali Susan Sontag (11). Questa sensibilità predilige la serietà e un certo tipo di (seriosa) ironia, valorizza la complessità, è incompatibile con la spontaneità e la sincerità, scoraggia la spensieratezza, l'allegria e la divulgazione dando importanza all'unità estetica e insistendo sulla necessità di porre netti confini tra arte e società. Il modernista distingue ciò che è buono da ciò che è cattivo, il bello dal brutto e non perde mai il controllo della propria arte; il modernista non sbaglia mai - o, se sbaglia, non lo fa sapere a nessuno.

Oggi il modernismo è in crisi non solo perché non si producono quasi più opere letterarie di questo genere (in letteratura, oggi, le opere più significative sono pura avanguardia), ma anche perché lo stesso criticismo modernista è stato oggetto, per diversi decenni, di critiche feroci. Non c'è dubbio che l'ideologia borghese troverà qualche altra forma con cui sostituire la dottrina modernista, ormai screditata, anche se fino a questo momento non è chiaro in che cosa essa consisterà (12).

Se nelle democrazie borghesi il conflitto è tra modernismo e avanguardia, nei paesi a regime totalitario gli scrittori che si staccano dalla linea del partito sono messi a tacere, censurati, imprigionati o esiliati e, qualche volta, uccisi. Ci si scorda facilmente che la letteratura d'avanguardia è privilegio di pochi scrittori, gli altri, e sono la maggior parte vivono sotto regimi di sinistra o di destra. In paesi dove la letteratura è presa sul serio, gli scrittori rivoluzionari sono messi a tacere o controllati, mentre, in paesi come gli Stati Uniti, dove chiunque è libero di esprimere ciò che vuole, è molto difficile fare colpo sul pubblico. Se si esamina attentamente la natura della libertà artistica negli Stati Uniti, ci si rende conto che non sempre sono necessari metodi dittatoriali. Oltre al fatto che le università e la critica propagandano l'ideologia modernista, ci sono le idee estremamente conservatrici delle case editrici che non vogliono correre rischi; per cui è molto difficile che un grande complesso editoriale pubblichi le opere degli scrittori d'avanguardia. So di tre eccellenti romanzi che sono stati rifiutati dalle case editrici (e perciò mai pubblicati). La libertà di scrivere non è libertà di pubblicare o di avere dei lettori. Per di più negli Stati Uniti il lavoro è così poco gratificante che quando la gente torna a casa non vuole impegnarsi in scelte di tipo estetico, ma subisce passivamente gli spettacoli consumistici propinati dall'industria culturale (13). Così, benché gli scrittori siano liberi di scrivere, la maggior parte della gente che lavora non ha la libertà di leggere opere di avanguardia, sia perché svolge dei lavori alienanti, sia perché la letteratura d'avanguardia non è facilmente accessibile.

Si potrebbe pensare che la libertà per gli scrittori sia un fatto indiscutibile, ma basta osservare la tradizione marxista-leninista per capire che non è così. Solo negli anni '60 alcuni dei partiti comunisti si sono decisi ad accettare altre posizioni artistiche oltre a quelle del "realismo socialista", non prima però di avere espulso due di coloro che all'interno del partito sostenevano una maggiore apertura in campo estetico, il critico austriaco Ernst Fischer e il critico francese Roger Garaudy (14).

Lo stalinismo non è l'unico responsabile del conservatorismo estetico marxista, perché nemmeno Marx, Engels e Lenin apprezzavano l'avanguardia; il loro gusto era del tutto borghese. Sebbene Trotsky fosse più aperto e ricettivo verso la nuova arte, pensava che il partito e lo stato avessero il diritto - e il dovere - di sopprimere ogni forma artistica che fosse "controrivoluzionario", che non fosse utile alla "rivoluzione". Il conservatorismo estetico di Mao era così eccessivo che un "moderato" come era Teng Xiao-ping, al confronto, può sembrare un surrealista. Un esempio molto rilevante per chiarire i rapporti tra marxismo-leninismo e avanguardia è quello di Mayakovsky: il grande poeta futurista, massimo esponente della rivoluzione bolscevica in campo artistico, deluso dal bolscevismo, abbandonato dal pubblico, si tolse la vita per disperazione.

Un altro episodio, avvenuto molto più tardi, fu l'arresto del poeta cubano Padilla nel 1971. Castro, a seguito di proteste internazionali, fu costretto a liberarlo. I due maggiori crimini imputati al poeta erano l'omosessualità e la tendenza di avanguardia ("individualismo borghese" come viene definito). In un articolo che fece scalpore, i redattori della rivista cinematografica di sinistra Jump Cut scrissero che era assolutamente ingiusto arrestare Padilla per omosessualità, ma convennero con Castro che la "rivoluzione" ha il diritto di controllare gli artisti e gli intellettuali; i redattori approvarono la repressione di Padilla per le sue idee individualiste e d'avanguardia (15). Credevo che queste idee fossero morte da molto, ma mi sbagliavo; l'articolo era firmato da dieci redattori. Evidentemente l'idea di libertà artistica è tuttora un concetto rivoluzionario che ha bisogno di essere sostenuto.

Arte non alienata

L'Utopia come luogo dove l'arte non è più alienata ma è ricostruita su basi ugualitarie, è un ideale comune a tutto il socialismo del diciannovesimo secolo, da Fourier a Marx, da Godwin a Ruskin. Morris e Kropotkin diedero tuttavia la più completa e interessante visione di una nuova arte in una

società che aveva superato l'alienazione. Kropotkin in Campi, fabbriche, officine, lodò l'organicità, la partecipatività e la collettività della cultura medioevale. Come Shelley e Nietzsche avevano legalizzato l'alto grado di integrazione sociale della cultura ellenica, così Carlyle, Ruskin, Morris e Kropotkin idealizzarono la cultura sociale delle città medioevali appannaggio delle corporazioni e degli artigiani. Kropotkin rifiutò di considerare normale l'alienazione dell'arte, cioè la sua frammentazione in molti aspetti particolaristici, tutti estranei alla politica, alla vita sociale e all'economia. Kropotkin e Morris vedevano l'arte come qualcosa che si integrava con la vita sociale in tutti i suoi aspetti. Prima d'ogni altra cosa, le case, le strade, i giardini, gli appartamenti, i villaggi e le città dovevano essere costruiti con buon gusto. Le cose d'ogni giorno - utensili da cucina, tende, tappeti, tavoli, mobili - dovevano riflettere i valori estetici della società. Non solo l'ambiente dovrebbe essere conforme alla bellezza, ma la stessa attività produttiva dovrebbe essere animata da intenti estetici. In una società anarchica, si avrebbe la possibilità di apprendere diverse specializzazioni e si potrebbe partecipare a molte ed utili attività, per poi concentrarsi su ciò che più interessa. Un lavoro noioso, eseguito collettivamente, perde gran parte della sua pesantezza: inoltre, se questo lavoro non occupa tutto il tempo disponibile, si avrà la libertà di valorizzare altre attività.

C'è però qualcosa di inopportuno nelle idee estetiche di Kropotkin, poiché il suo ideale d'arte non alienata getta discredito sull'avanguardia. Nietzsche, gli esteti, i simbolisti, i nuovi anarchici francesi che simpatizzavano per l'avanguardia, furono definiti da Kropotkin individualisti borghesi, intemperanti ed irresponsabili (16). Benché Proudhon avesse difeso all'inizio la pittura surrealista di Gustave Courbet contro l'establishment accademico nel suo *Du Prince de l'art e de sa destination sociale* (1895), più tardi si allontanò sempre più dal movimento d'avanguardia e auspicò piuttosto un'arte di tipo impegnato più sensibile alle istanze sociali. Tolstoj, com'è noto, condannò quasi tutta la produzione artistica, compresi i suoi romanzi, perché questo tipo di arte era decadente, amorale e irreligiosa (17). Fortunatamente, Godwin, Bakunin e Stirner ebbero una concezione libertaria dell'estetica, ma il fatto che tre dei maggiori teorici dell'anarchismo la pensassero diversamente merita un'analisi più approfondita.

Nel romanzo utopistico *I reietti dell'altro pianeta* di Ursula Le Guin (1974) il protagonista, Sherek, è uno scienziato con idee innovative, la cui intransigente originalità si pone in contrasto con l'etica equalitaria della società anarco-sindacalista. Il romanzo suggerisce l'idea che tutte le società, anche quelle anarchiche basate su principi di solidarietà, non vedono di buon occhio le espressioni di un individualismo d'avanguardia (18). L'avanguardia sembra essere antisociale anche quando non lo è. Il problema, come dimostra molto bene il romanzo, è questo: lo spirito libertario non può esistere a lungo al di fuori dell'individualismo. La società rivela il suo carattere autoritario quando perseguita Sherek per le sue teorie scientifiche; benché possa esistere una società senza stato istituzionale, tuttavia l'autoritarismo è connaturato alla gente.

Il conservatorismo estetico di Tolstoj, Proudhon e Kropotkin fa pensare alla possibilità di un regime autoritaristico non imposto da uno stato o da una classe capitalista dominante, bensì da una società basata sull'uguaglianza. La società, che non va confusa con il governo, ha il diritto di regolamentare la produzione artistica? L'anarchico deve rispondere inequivocabilmente: "No!", perché se una società pone dei limiti all'arte non resterà libertaria per molto tempo.

La rigida divisione che Kropotkin, Proudhon e Tolstoj fanno fra avanguardia e arte impegnata è del tutto infelice. Non sono state molte le opere anarchiche impegnate (19), ma quelle poche si possono considerare d'avanguardia proprio per i contenuti di cui sono state portatrici. Se l'arte non è inaccettabile dall'establishment culturale per forma o contenuto, o addirittura per entrambe le cose, ha scarsa importanza per gli anarchici. Per questo motivo, la dicotomia operata da Kropotkin è, di fatto, puramente fittizia. Esistono vari tipi di arte d'avanguardia, alcuni dei quali si possono definire impegnati. Il problema della maggior parte dell'arte impegnata, cioè del tipo solitamente prodotto dai marxisti, è che non dice nulla di nuovo. L'arte d'avanguardia, d'altra parte, è un'avventura

estetica, è un tentativo di aprire nuove vie, di scoprire nuove possibilità di esperienza. Benché la visione utopistica di un'arte non alienata sia un carattere fondamentale dell'anarchismo, essa non dovrebbe essere usata come un'arma per colpire l'avanguardia. Non voglio dire che tutto ciò che si autodefinisce avanguardia sia buono, ma un'arte incapace di rinnovare radicalmente i propri contenuti e le proprie tecniche non è diversa dall'arte borghese o totalitaria.

Arte come critica sociale

Dopo l'espulsione di Alexander Berkman e Emma Goldman dagli Stati Uniti e, in seguito, dall'Unione Sovietica, essi furono sballottati qua e là per l'Europa e il Canada dalle burocrazie di governo, mentre il fascismo, a poco a poco, saliva al potere. Benché Berkman e la Goldman avessero denunciato il tradimento della rivoluzione sociale russa da parte dei bolscevichi, la sinistra internazionale non volle mai sentirne parlare e attese fino agli anni '50 per ammettere che qualcosa non funzionava nel "comunismo" sovietico. Negli anni '20 e '30, Berkman e la Goldman dovettero rinnovare la loro concezione anarchica, perché gli eventi storici l'avevano ormai superata. La Goldman giunse alla conclusione che il problema non era solo quello dello sfruttamento economico o del potere, perché questi due fenomeni non bastavano a spiegare l'adesione di tanta parte della classe operaia al fascismo e alla prima guerra mondiale. Nel 1927 scriveva a Berkman: Tutta la scuola del pensiero anarchico, da Kropotkin a Bakunin in poi, ha una fede eccessiva e ingenua in quella che Piotr (Kropotkin, n.d.r.) chiama 'spirito creativo del popolo', ma io non riesco proprio a vederlo. Se veramente il popolo fosse in grado di creare qualcosa autonomamente, come avrebbero potuto le migliaia di personaggi come Lenin, o gli altri come lui, rimettere il cappio al collo del popolo russo? (20). Il vero problema, allora, era quello dell'autoritarismo, quello della volontà di sottomettersi all'autorità politica, dell'incapacità di autogovernarsi (e questo fu anche l'argomento dell'ormai classico saggio Nazionalismo e Cultura di Rudolf Rocker, pubblicato in Inghilterra nel 1937 e riedito recentemente negli USA da Michael Coughlin (l'edizione italiana, da anni esaurita, fu pubblicata dalle Edizioni Antistato: Rocker era molto amico della Goldman e di Berkman).

Assai prima che la scuola di Francoforte e Wilhelm Reich indagassero la psicologia del fascismo, Berkman e la Goldman tentarono di analizzare il problema della dominazione. Il socialismo del XIX secolo, dagli utopisti a Marx e ai teorici dell'anarchismo, aveva fondato le proprie teorie e la propria azione rivoluzionaria sull'analisi delle varie forme di sfruttamento; il crollo del movimento operaio durante la I guerra mondiale, dopo la conquista del potere da parte dei bolscevichi, e l'avvento del fascismo resero necessaria una nuova formulazione delle teorie rivoluzionarie, che partisse dal concetto di dominazione.

Emma Goldman si dimostrò estremamente sensibile nei confronti di questo problema e riconobbe l'importanza dell'individualismo e dell'arte d'avanguardia (21). La Mother Earth Press pubblicò "Soul of Man Under Socialism" (L'anima dell'uomo sotto il socialismo) di Oscar Wilde, pubblicizzò il teatro d'avanguardia di Ibsen e di Hauptmann e introdusse favorevolmente il lettore al pensiero di Nietzsche. La Goldman stava elaborando una sua teoria della dominazione quando scoppiò la guerra di Spagna. Benché disapprovasse molte delle iniziative anarco-sindacaliste, e in particolare la decisione di partecipare al governo del Fronte Popolare, continuò a lavorare per la causa della rivoluzione spagnola.

Se la componente primaria dell'oppressione fosse lo sfruttamento, sarebbe plausibile relegare l'arte, e specialmente l'arte d'avanguardia, in una posizione secondaria, subordinandola alla lotta di classe. Poiché, invece, la dominazione ha un'importanza almeno pari a quella dello sfruttamento, l'arte, e in particolar modo quella d'avanguardia, rappresenta un'esperienza fondamentale. Operando sempre al limite estremo tra consciente e inconscio, l'arte d'avanguardia consente di rompere, in senso libertario, gli schemi della realtà quotidiana. Per comprendere questa realtà, che viene per gran parte plasmata e determinata da fattori che esulano dalle nostre possibilità di controllo, dobbiamo spingerci ben oltre il panorama offerto dall'industria culturale. Infine, dobbiamo deciderci anche a superare le

teorie anarchiche e marxiste formulate nel secolo scorso, poiché le analisi su cui esse si fondano sono ormai da tempo obsolete.

L'impronta dell'autoritarismo contraddistingue ogni aspetto della vita moderna. Fin dalla più tenera infanzia ci insegnano a rispettare l'autorità, ad accettare le procedure burocratiche, a delegare le decisioni agli esperti, a reprimere i desideri. L'universo sociale in cui viviamo e con il quale quotidianamente ci scontriamo è impregnato di totalitarismo, al vertice e alla base, a destra e a sinistra, e l'opposizione contro-culturale non trova spazio alcuno (22).

Uno degli aspetti più deludenti del movimento della sinistra negli anni '70 è stata la ripresa di una politica fondata sullo sfruttamento, unita a un revival di conservatorismo culturale. Una politica basata sullo sfruttamento può essere, ed effettivamente fu, adottata senza differenziazione dai partiti liberali socialdemocratici, marxisti-leninisti e dalle burocrazie sindacali. Nel mondo occidentale, non è solo lo sfruttamento economico in quanto tale a privare l'individuo della sua autonomia creativa, bensì la cultura nel suo complesso. Poiché la nostra esistenza si svolge all'insegna della dominazione, dovremmo cercare stimoli libertari nell'arte d'avanguardia, non nelle teorie sulla classe lavoratrice. Anche se le iniziative di base e dei movimenti operai autonomi rappresentano una possibilità in senso anarchico, sono pur sempre solo una possibilità, e nulla di più.

Se gli anarchici non vogliono essere fagocitati, assimilati dal sistema, devono avere le idee chiare sull'autoritarismo e sulla dominazione. Se l'anarchismo non fa proprie le istanze contro-culturali di una alternativa viva e reale all'industria e al consumismo culturali, sarà sempre e solo l'ala sinistra di un movimento riformista impegnato nel vano tentativo di rabberciare il sistema capitalista. Al recupero di una politica stile anni '30 ha fatto seguito un conservatorismo culturale che rappresenta la logica reazione alle conquiste degli anni '60. Secondo Christopher Lasch, Roland Sennett e altri, il problema è rappresentato da quello che gli autori definiscono 'narcisismo' e che identificano con la contro-cultura del decennio scorso.

Le critiche al movimento contro-culturale degli anni '60 sono per molti versi interessanti e utili, ma non hanno lo scopo di costruire una nuova contro-cultura a più alto livello, bensì di demolire quella che già esiste. Lasch, ad esempio, considera l'avanguardia un fenomeno storicamente superato e presumibilmente le preferisce di gran lunga i telefilm della serie "The Waltons", nei quali la famiglia assume il ruolo di un rifugio caldo e sicuro (tra uno sketch pubblicitario e l'altro) (23). La contro-cultura libertaria deve essere all'avanguardia, se non vuole perdere di vista la dimensione reale dello sfruttamento capitalistico e della dominazione. Tuttavia, l'avanguardia deve essere messa continuamente alla prova, perché, come tutti i fenomeni che si sviluppano all'interno del capitalismo, tende a commercializzarsi. In un certo senso, il fervore innovativo dell'avanguardia risponde non solo alle esigenze della moda moderna, ma anche a una delle caratteristiche essenziali del capitalismo stesso. L'accumulazione di capitali richiede che le abitudini consumistiche siano continuamente soppiantate da nuovi bisogni, che solo una nuova produzione di beni può soddisfare. L'avanguardia ha sempre cercato di superare la dicotomia tra arte e vita, di combattere la passività del pubblico, di demistificare la creazione estetica, di sviluppare un'arte partecipata. Essa, tuttavia, non potrà limitarsi ad indicare una via da percorrere, ma dovrà cominciare a sviluppare seriamente il suo programma. Il prossimo passo dovrà essere finalizzato all'incremento dell'educazione estetica, alla valorizzazione e alla moltiplicazione dei talenti artistici, per far sì che la gente possa creare da sola la propria arte (o possa almeno partecipare alle esperienze artistiche con maggiore senso critico).

Se la gente non avrà altre esperienze, oltre a quelle offerte dall'industria culturale (che siano le opere PBS o "Charlie's Angels", "Superman", "Coming Home", Jeannie C. Riley e i Rolling Stones), non imparerà mai ad autogovernarsi e ad aver fiducia nelle proprie capacità di creare alternative alla società controllata dal governo, dall'industria, dai burocrati e dai tecnici. Per

liberarsi dall'autoritarismo, la gente deve cominciare a creare una cultura autonoma. Credo che i socialisti libertari e la Rivista Root and Branch prendano una grossa cantonata sottovalutando il problema della cultura. Per loro, è importante solo la crisi economica, che costringerà la gente a creare una nuova società. Per conto mio, invece, nella situazione attuale un collasso economico porterebbe solo a una svolta autoritaria, perché la gente non è ancora sufficientemente avvezza a cooperare, a prendere decisioni in comune, a gestire la politica in modo autonomo. Se domani scoppiasse una crisi, accenderebbero tutti il televisore per farsi dire che cosa fare.

Assai più interessante è l'ipotesi avanzata da Franklin Rosemont in un articolo pubblicato su uno degli ultimi numeri della rivista Industrial Worker, organo degli IWW, nel quale collega gli obiettivi della democrazia operaia con quelli del movimento surrealista (24). Durante il Maggio Francese del 1968, uno degli slogan più diffusi fu l'immaginazione al potere. Credo che non se ne potrebbe trovare uno migliore per un anarchismo veramente moderno, che si faccia promotore di iniziative contro-culturali all'interno dell'avanguardia ed elabori nuove teorie che tengano nel debito conto e anzi assumano come dato di partenza il problema della dominazione.

Note

1) Che io sappia, il primo libro in cui è stata usata l'espressione 'estetica anarchica' è L'estetica anarchica di André Reszler. Oltre a questo, e a: The Artist and Social Reform, France and Belgium 1885-1898 di Eugenia Herbert (New Haven, 1961), anche Social Radicalism and the Art di Donald Egbert (New York, 1970) contiene una analisi dei rapporti tra anarchismo e arte. Nessuno di questi autori è realmente anarchico. Il libro di Herbert è pieno di errori e di inspiegabili omissioni, quello di Reszler è approssimativo e infine quello della Herbert dà una visione limitata del problema. In questo campo, dunque, c'è ancora molto da fare: la critica estetica anarchica, da non confondersi con la storia dell'arte, è un campo assai più interessante di quanto non appaia da queste opere. Altri contributi significativi sono stati quelli di Dwight Mac Donald, Kingsley Widmer, Paul Goodman, Herbert Read, Alex Comfort e Art Efron.

2) Cfr. Herbert, op. cit., e Renato Poggioli, La teoria dell'avanguardia,...

3) Cfr. Reszler, op. cit., cap. 3 per l'amicizia tra Wagner e Bakunin.

4) Sebbene non sia un'opera anarchica in senso stretto, e neppure del tutto libertaria, Art as Experience di John Dewey (New York, 1934) dà un quadro suggestivo ed efficace delle teorie estetiche anarchiche.

5) Il saggio di Ortega y Gasset La disumanizzazione dell'arte (1925) contiene una brillante teoria dell'avanguardia, guastata però dall'elitarismo dell'autore. Egli confonde infatti la falsa democrazia con quella reale e l'industria culturale con la partecipazione all'arte. Ortega non accetterebbe mai la mia definizione della poesia romantica come arte d'avanguardia, poiché per lui l'avanguardia è un fenomeno molto più tardo e essenzialmente antiromantico.

6) Cfr. E.P. Thompson, The Making of the English Workimg Class (New York, 1963).

7) in "The Romantic Artist" (in: Culture and Society, N.Y., 1958) Raymond Williams analizza la portata sociale delle teorie romantiche.

8) Cfr. Ortega y Gasset, op. cit.,

9) Per esempio, la Herbert afferma che l'avanguardia letteraria in Francia e in Belgio, nell'ultimo ventennio del XIX secolo, fu rappresentata dai poeti simbolisti e dai romanzieri realisti. Anche Paul

Goodman giunge alle stesse conclusioni nel suo "Advance-Guard Writing in America: 1900-1950" (in: *Creator Spirit Come!* New York, 1977, pp. 144-164).

10) Cfr. John Fekete, *The Critical Twilight: Explorations in Ideology of Anglo American Literary Thought* from Eliot to McLuhan, Londra e Boston, 1977, per una eccellente analisi sull'asservimento culturale della letteratura.

11) L'opera più significativa in questo senso è il saggio "Against Interpretation" (1964), poi ripreso in uno dei più importanti testi di critica culturale degli anni '60, *Against Interpretation* (New York, 1966), dove l'autrice trova nell'arguzia epigrammatica di Oscar Wilde un'alternativa allo spirito serioso del modernismo.

12) Basti pensare all'isterismo con cui gli intellettuali liberali tentano disperatamente di riabilitare il modernismo dopo la batosta degli anni '60. Uno degli ultimi numeri della rivista *Salamagundi*, 42 (estate-autunno 1978) è interamente dedicato alla critica di quello che viene definito radicalismo culturale: i modernisti contemporanei stanno cercando una alternativa non solo alla letteratura d'avanguardia, ma anche alla critica letteraria che rifiuta il ruolo di guardiano e custode della cultura.

13) Per ciò che riguarda il concetto di industria culturale, cfr. T.W. Adorno e Max Horkheimer, *Dialettica dell'Illuminismo*, Torino, Einaudi. In questo campo, la scuola di Francoforte ha compiuto studi di notevole interesse.

14) Per avere maggiori ragguagli sulla triste storia dell'estetica marxista-leninista, cfr. *Marxist Models of Literary Realism* di George Bistray (New York, 1978), opera assolutamente acritica, ma sufficientemente informativa. Per un tragicomico resoconto dei rapporti tra il comunismo e le opere di Franz Kafka, cfr. "From Liblice to Kafka", in *Teols*, 24 (estate 1975), dove viene anche messa in rilievo, l'influenza dell'anarchismo su questo scrittore.

15) Per questo vergognoso articolo, cfr. *Jump Cut*, 19, pp. 38-39.

16) Cfr. *The Anarchiste Prince* (Cleveland, 1971), di George Woodcock e Adam Avakumovic. pp. 280-282.

17) Cfr. *Che cosa è l'arte?*, dello stesso Tolstoj.

18) Il romanzo di Ursula Le Guin mi fu segnalato da Bob Newman, il quale mi fece anche notare una componente autoritaria dell'anarchismo di cui non mi ero mai reso conto. Newman ha scritto un saggio su *The Dispossessed*, che dovrebbe essere di imminente pubblicazione. Cfr. anche l'articolo su Ursula Le Guin in *Cienfuegos Review*, 2 (l'intero numero della rivista è dedicato al rapporto tra arte e anarchismo).

19) La Herbert analizza alcune delle opere di questo genere prodotte in Francia e in Belgio.

20) Cfr. *Nowhere at Home, Letters from Exile of Emma Goldman and Alexander Berkman*, a cura di Richard e Maria Drinnon, New York, 1975, p. 82.

21) Cfr. ad esempio il bellissimo saggio "The individual, Society and the State", ripubblicato in *Red Emma Speaks*, New York, 1972.

22) Tra gli autori che più recentemente hanno affrontato questi problemi mi preme soprattutto

ricordare Michael Foucault, Gilles Deleuze e Felix Guattari. Cfr. M. Foucault, *Sorvegliare e punire* (Torino, Einaudi) e *Nascita della clinica* (Torino, Einaudi); G. Deleuze e F. Guattari, *L'Anti-Edipo* (Torino, Einaudi) e *Capitalismo e schizofrenia*.

23) Lasch esprime le sue roventi critiche nei confronti dell'avanguardia sul numero di *Salamagundi* citato nella nota 15.

24) Cfr. F. Rosemaunt, "Surrealism and Revolution", in: *Industrial Worker*, 76: 1 (gennaio 1979). Non sono d'accordo con lui nel ritenere che il surrealismo sia stata l'unica corrente rivoluzionaria all'interno dell'avanguardia, ma sono ben lieto che, una volta tanto, le opinioni divergano solo sul tipo di avanguardia a cui attribuire la qualifica libertaria.

Gli scrittori simbolisti e l'anarchismo

di Thierry Maricourt

A partire dal 1880, dopo l'amnistia dei membri in esilio o deportati della defunta Comune di Parigi, il movimento libertario, che fino a quel momento era informale, cominciò a strutturarsi. I teorici confidarono al pubblico le proprie riflessioni. Numerose riviste vennero pubblicate. La propaganda fu enorme e nessuno poté ignorarla. Gli inviti alla ribellione furono giornalieri e rivolti a tutte le categorie sociali sfruttate dalla borghesia. Ecco come Petr Kropotkin, nel 1881, esortava "i giovani" e, tra questi, gli artisti, ad unirsi alla rivoluzione sociale in atto:

"Se il tuo cuore batte davvero all'unisono con quello dell'umanità, se un vero poeta ha un orecchio per sentire la vita, in presenza di quel mare di sofferenza il cui flusso verso l'alto vi circonda, [...] non si può rimanere neutrale; ci alleeremo con gli oppressi, perché si sa che il bello, il sublime...la vita in una parola, è alleata con coloro che lottano per l'intelligenza, per l'umanità, per la giustizia." (1)

La chiamata non poteva non essere ascoltata: era venuta in un periodo in cui era suprema "l'arte per l'arte." Inoltre, non dimentichiamo che la sconfitta della Comune era stata salutata quasi all'unanimità dai letterati dell'epoca. Fortunatamente, poco a poco, gli artisti erano diventati consapevoli e responsabili del loro ruolo all'interno della società. Il naturalismo aveva già messo in evidenza il compito dell'artista. Ciò doveva contribuire a migliorare le sorti dell'umanità, svelando i meccanismi della vita sociale.

Nel 1887, a seguito di complicazioni con la legge penale francese, il quotidiano *Le Révolté* divenne *La Révolte*. Dal numero 10 (19-25 Novembre 1887) fino a quello del Marzo 1894, il direttore Jean Grave decise di pubblicare un supplemento letterario al giornale. Si trattava di dimostrare che la maggior parte degli scrittori elogiassero, in un momento della loro vita, le idee libertarie. Estratti di questi testi venivano pubblicati inediti nel giornale.

Nonostante alcune difficoltà con Emile Zola -che rappresentava la Société des gens de lettres e voleva che gli pagassero gli articoli-, Grave si guadagnò la simpatia di molti scrittori. Aurélien Scholl, Séverine, Mirbeau difesero spesso *La Révolte*. La Società morente e l'Anarchia di Jean Grave (2), pubblicata nel 1893, contiene una prefazione di Mirbeau.

Questi sforzi dei libertari per l'arte e la letteratura, predispondevano i vari autori ad accogliere le teorie anarchiche. Come notato da Jean Grave, "dal 1890, le pubblicazioni semiletterarie come *L'Echo de Paris*, *Le journal*, e a volte anche *L'Eclair*, erano pieni di articoli rivoluzionari. Mirbeau, Séverine, Ajalbert, Bernard Lazare, Descaves, Geffroy, Arsene Alexandre, scrivono articoli prettamente anarchici. Col nostro supplemento non si corre il rischio di perdere il lavoro." (3)

Gli scrittori sembravano scoprire improvvisamente le teorie anarchiche. Da allora, dedicarono molti articoli a difesa dell'anarchia di fronte alla giustizia, e, soprattutto, pubblicarono riviste in cui si svilupparono tesi anti-autoritarie. Questo interesse degli scrittori per la causa anarchica, non era davvero una sorpresa. "L'aspirazione anarchica della libertà illimitata, permette al poeta di approfondire le proprie attività sovversive," (4) scriveva André Reszler. Le discussioni relative al suo verso libero, a cui si unì Adolphe Rette, erano un segno di questa ricerca di "libertà assoluta." Si pensava che l'ideale libertario si potesse raggiungere, anche se non era così.

Con il teatro di Ibsen che arrivava in Francia, diverse riviste, ben presto, presero il sopravvento de *La Révolte* nella diffusione di certi temi anarchici. Non erano pubblicazioni specificamente

politiche; spesso davano la priorità al campo artistico, ma, comunque, divulgavano le tesi libertarie. Venne creata una nuova espressione estetica di spirito individualista e anarchica, che nel simbolismo trovò la sua espressione privilegiata. Il simbolismo, nato come reazione al formalismo ristretto dei poeti parnassiani, era la più diretta espressione dell'individualismo nell'arte. (5)

Gli scrittori simbolisti si prodigarono nell'attacco contro tutti i vincoli derivanti dalle strutture sociali. (governo, istituzioni o più semplicemente) Si definirono anarchici, ignorando totalmente le dottrine anti-autoritarie. Questa ribellione contro l'ordine costituito, dava l'impressione di emancipazione dai loro predecessori; ciò rendeva gli scrittori simbolisti dei veri e propri precursori. I molti cambiamenti fatti, erano dovuti a delle delusioni avute in precedenza.

Nel 1883, Félix Fénéon fondò la *La Revue Indépendante*.

Il primo numero de *La Plume*, una "rivista di letteratura, arte critica e indipendente", venne pubblicata nel 1889, sotto la direzione di Léon Deschamps. "Non si pretende di imporre un'estetica o un'ideologia", disse Pierre Aubery, "ciò che si pretende è riflettere sulle molteplici idee e tendenze che scuotono la gioventù." (6)

I suoi collaboratori erano Laurent Tailhade, Adolphe Rette, Maurice Barrès, Paul Verlaine, Maurice Maeterlinck, Leon Stuart, Bloy Merril -che disse "gli scrittori simbolisti hanno l'attitudine decisamente libertaria." (7)

La Plume si interessava soprattutto di anarchismo dal 1893. Nel numero di maggio del 1893, dedicò un intero numero a questo pensiero. In un banchetto organizzato dalla rivista, Tailhade -poeta più satirico e decadente che strettamente simbolista (8) quando era in compagnia di Verlaine, Mallarmé e Zola-, di fronte alla domanda di Paul Brulat de *Le Journal* sul cosa pensasse dell'attentato di Vaillant alla camera dei deputati, rispose: "Che importa delle vittime se l'azione è bella..." Tempo dopo, Tailhade rimase vittima di un attentato in cui perse un occhio: per questo attentato subito e per l'uscita fatta tempo addietro, divenne oggetto di numerosi commenti ironici.

Il Mercure de France venne fondato nel 1890 da Remy de Gourmont, in collaborazione con Pierre Quillard, Alfred Villette che "non maschera le sue simpatie libertarie" (9) Sous-Offs di Lucien Descaves e Biribi di Georges Darien vennero accolti calorosamente dalla rivista. Rémy de Gourmont pubblicò un testo antipatriottico che non passerà inosservato: *Le Joujou patriotisme*. Pierre Quillard scrisse un elogio a Ravachol nel mese di settembre del 1892.

Ne *l'Entretiens politiques et littéraires*, rivista fondata da Paul Adam e Francis Viéle-Griffin nel 1890, collaboravano individualità come Henry Févre ed Henri de Régnier. Bernard-Lazare era il responsabile della direzione politica. Sarà conosciuto per il suo supporto al capitano Dreyfus. Anche Eliséé Reclus collaborava per questa rivista, pubblicando i testi di Bakunin e Stirner. Tra gli altri possiamo citare anche Stéphane Mallarmé e Paul Valéry. Nel luglio del 1892, Paul Adam dedicò a Ravachol un articolo elogiativo -come Pierre Quillard, pochi mesi prima, aveva fatto nel *Mercure de France*.

"In questo momento di cinismo e ironia, un santo è nato qui!"(10)", scriveva Adam. L' *"Entretiens politiques et littéraires,"* ricordava Jean Grave, "era una rivista totalmente rivoluzionaria." (11)

Il primo numero de *L'En dehors di Zo d'Axa* (12) uscì nel maggio 1891. Molti prestigiosi autori scrissero in esso: Emile Verhaeren, Lucien Descaves, Charles Malate, Félix Fénéon, Saint-Pol Roux, Mirbeau, Victor Barrucand, Tristan Bernard, Paul Adam, Jean Ajalbert -che era l'avvocato di Vaillant- e tanti altri.

Era certo che questo giornale fosse talmente nichilista che "andasse al di là dell'anarchia, nonostante difendesse l'ideale e gli uomini,"(13) scrisse Jean Maitron, aggiungendo il parere di Jean Grave, che

si chiedeva se il suo direttore, Zo d'Axa, non fosse più monarchico che anarchico.

Nel marzo 1892, Camille Mauclair espresse ne *L'En dehors* la sua visione anarchica:

"Teorici del bello, con la nostra passione intima dedicata al coordinamento degli elementi estetici dispersi per il mondo, estraiamo da questo stesso amore, idee pure, così uniche e nobili, un senso di anarchia. [...] I poeti, i drammaturghi, i romanziere che approfondiscono e fanno diventare eroe l'individuo, sono i lavoratori costanti e i progressisti dell'anarchia." (14)

Dopo aver lasciato *L'En dehors*, Danen pubblicò *L'Escaramuche* (dicembre 1893-marzo 1894), un giornale molto vicino alle teorie anarchiche.

Nel 1891, i fratelli Natanson pubblicarono *La Revue Blanche*. Le sue colonne accolsero gli studi di Henry David Thoreau, di Bakunin, di Tolstoj, di Paul Robin.

Rémy de Gourmont pubblicò un articolo in questa rivista in cui intravedeva il rapporto tra simbolismo e anarchismo :

"Il simbolismo si traduce letteralmente dalla parola libertà e la violenza dalla parola anarchia." (15)

Ne *L'Ermitage*, nel luglio 1893, alla domanda "Qual è la miglior condizione del bene sociale: un'organizzazione spontanea e libera o un'organizzazione disciplinata e metodica?", la maggior parte degli artisti sotto i 35 anni, risposero che erano a favore della prima possibilità. E molti di essi si dichiaravano anarchici.

La Revue anarchiste, sotto la direzione di Charles Chatel e A. Ibel, succede a *L'En dehors* di Zo D'Axa nel mese di agosto del 1893 -a causa delle forze repressive che fecero scomparire il giornale di D'Axa. *La Revue anarchiste* durò fino al dicembre del 1893 (scomparsa a causa della repressione continua del governo francese) e Chatel fondò la *Revue Libertaire*, che durò fino al numero del 20 Febbraio del 1894, periodo in cui vennero votate le *Lois Scelerates* e che fecero chiudere numerose riviste anarchiche (oltre a mandare in carcere molti anarchici).

Nel numero 5 de la *Revue Libertaire* (febbraio-marzo 1894), Lucien Penjean scrisse parole di elogio all'azione di Vaillant. (ghigliottinato il 5 febbraio 1894)

Sotto la direzione di Ibel e di Mécislas Goldberg, apparirono alcuni numeri del *Courrier Social*.

Sorse una nuova dimensione estetica: gli scrittori simbolisti si allontaneranno dagli ideali anarchici. Il presunto anarchismo sviluppato nelle loro riviste (con l'eccezione di *L'En dehors* e riviste apertamente libertarie), aveva ben poco in comune con la pratica dei militanti. Nel *Mercure de France*, del settembre 1897, Rémy de Gourmont si scagliò contro i militanti anarchici. Dal 1892, in un articolo de *l'Entretiens Politiques et Littéraires*, De Gourmont aveva dichiarato che "l'anarchia, nella misura in cui permette il libero sviluppo della personalità degli individui, conduce implicitamente al riconoscimento della dominazione del più forte sugli altri. L'anarchia sarà riservata a coloro che sono nati per vivere senza leggi; per gli altri, il dispotismo è necessario, giacché, senza intelligenza, l'uomo morde." (16)

Camille Mauclair, autore di un libro intitolato *Le Soleil des morts* (17) del 1893, manterrà le distanze dagli attivisti libertari scrivendo che "l'anarchia non è alla ricerca di una organizzazione economica, ma è alla ricerca dell'individualismo." (18) Sotto la stessa parola, vi erano due concetti diversi. Per i simbolisti, l'ordine estetico era incompatibile con il concetto di ordine politico e sociale dei militanti anarchici.

Scrisse Pierre Aubéry su Mauclair: "L'opera [di egli], se si rilegge oggi giorno, sembra più attento a incontrare circostanze attenuanti al generoso entusiasmo libertario giovanile dell'autore che a presentare una testimonianza oggettiva e completa dell'atmosfera dell'epoca." (19) Mauclair raccontò anche i suoi ricordi di scrittore ne la *Servitudes et grandeur littéraires* (20), pubblicato nel 1922.

Ci siamo permessi di interrogarci sopra il significato reale di impegno "politico" per gli scrittori simbolisti. I loro scritti e il loro atteggiamento sono permeati il più delle volte da profonda confusione.

"Per questi scrittori, che cosa era, in ultima analisi, l'anarchismo? Dal punto di vista della dottrina, è stata sintetizzata all'osso. Sono molto rari coloro che hanno effettivamente letto i testi anarchici. Principalmente, per ignoranza sulla "sociologia". Costretti a pronunciarsi direttamente sul movimento libertario, per lo più sono andati per la tangente. Sarebbe più facile sentire citazioni o riferimenti a tal merito." (21)

La repressione si incaricò di convincere gli scrittori simbolisti a seguire una dottrina più moderata. Le riviste vennero vietate e gli scrittori perseguitati. L'*En dehors* venne sottoposto a diversi processi, al punto che Zo d'Axa, nel 1892, si rifugiò a Londra dopo aver ceduto la direzione del giornale a Félix Fénéon. Nel 1895 pubblicò un romanzo autobiografico ne *La Renaissance: De Mazas a Jérusalem*, (22); nel 1897 pubblicò *La Feuille*, un giornale che sarebbe uscito "in qualsiasi momento."

Il messaggio repressivo era chiaro: col passare dei giorni, molti abbandonarono l'ideale anarchico. Mentre Lucien Penjean acclamava *Vaillant* ne *La Revue Libertaire*, si udirono voci discordanti. Un mese prima, a *La Plume*, Léon Deschamps si dissociava dai "propagandisti col fatto." (23) E prima di lui, Paul Adam aveva pubblicato nel numero di maggio 1893 de *La Revue Blanche*, una "Critica del socialismo e dell'anarchia."

Affermò: "l'anarchia non può difendersi pienamente. Non è altro che una graziosa e commovente idea estetica." (24) Paul Adam, il "genio confuso, pieno di ambizioni più nobili, (25) come sarà definito da un universitario, abbandonerà il movimento anarchico per convertirsi in "signore perbene" (26) e ultranazionalista. Morirà nel 1920. In occasione dell'inaugurazione della sua statua, il generale Weygand gli tributerà un omaggio in nome dell'esercito francese." (27)

Adolphe Rette abbracciò il cattolicesimo. Victor Barrucand divenne un giornalista e non si unirà al movimento libertario. (28) Francis Viéle-Griffin affermerà di non conoscere il pensiero anarchico.

Invece, Félix Fénéon non rinuncerà alle sue idee. Dopo essere stato giudicato e assolto nel famoso "Processo dei Trenta" dell'agosto 1894 -grazie alla testimonianza di Mallarmé-, prenderà la direzione de *L'En dehors* fino al 1895, per poi diventare segretario de *La Revue Blanche*. Dopo la sua morte (1944), Jean Paulhan pubblicò, nel 1948, molti suoi saggi.

Quando queste pubblicazioni scomparvero, gli scrittori invieranno i loro articoli al *Pere Peinard* di Emile Pouget, un giornale che aveva un tono molto giocoso negli articoli, e a *Temps Nouveaux* di Jean Grave l'infaticabile. Ma non saranno paragonabili agli scritti giovanili degli scrittori simbolisti. La stampa libertaria sarà più un rifugio che una tribuna permanente di espressione.

Il riavvicinamento tra gli scrittori simbolisti e il movimento libertario sarà di breve durata. Se nelle riviste gli scrittori affrontavano temi anarchici, questi erano, dopo tutto, in un isolamento prudente dall'azione militante. Essi non abbandonarono il loro status intellettuale. Il loro "anarchismo" era basato su un malinteso e disdegnavano i problemi economici, politici e sociali che dovevano essere risolti prima di creare una società libertaria. Ma era chiaro che la loro preoccupazione non era

concentrata su questo progetto. La lotta militante per costruire quella società piena di "armonia" non poteva essere la loro. Quello che chiamavano "anarchismo", gli scrittori simbolisti non avevano intenzione di attuarlo. Il loro pensiero era essenzialmente intellettuale, estetico, condannata, come scriveva Camille Mauclair, ad un'esitazione verso la bellezza astratta. In sostanza, i simbolisti sondarono il lavoro che i loro predecessori avevano fatto. Cercarono di moltiplicare le esigenze dell'arte -per rinnovare la loro definizione. L'anarchismo, come lo concepivano, mancava di qualsiasi carattere politico. Era solo un approccio all'arte, uno strumento. Era un fine a se stesso, che poteva essere paragonato alla "bellezza", all' "armonia." In una parola: all'arte.

Ma applicata alla vita di tutti i giorni, i simbolisti si allontanarono dal pensiero anarchico. La sua esistenza non era che una delle più sfortunate. Le esigenze dei militanti non erano di loro interesse e, di conseguenza, le respingevano.

Note

(1) Ai giovani di Petr Kropotkin.

(2) La società morente e l'anarchia di Jean Grave.

(3) Le mouvement libertaire sous la III Republique di Jean Grave.

(4) L'estetica anarchia di André Reszler.

(5) L'individualismo anarchico in Francia (1880-1914) di Gaetano Manfredonia.

(6) Tratto da «L'Anarchisme des littérateurs au temps du symbolisme» de Pour une lecture ouvrière de la littérature di Pierre Aubéry.

(7) Opere postume di Stuart Merril.

(8) vedi nota 6.

(9) Vedi nota 5.

(10) "Les Entretiens politiques et littéraires" di Paul Adam, pubblicato nel n° 28 del Luglio del 1892.

(11) Vedi nota 3.

(12) Tratto dalle Autobiografie di Zo D'Axa.

(13) Le Mouvement anarchiste en France di Jean Maitron.

(14) "Une anarchie" di Camille Mauclair, pubblicato ne L'En dehors n° 46 del 20 marzo del 1892.

(15) "Le Symbolisme" di Rémy de Gourmont, pubblicato ne La Revue blanche n° 9 del giugno del 1892.

(16) "L'Idéalisme" di Rémy de Gourmont, pubblicato ne Les Entretiens politiques et littéraires del

25 aprile del 1892.

(17) *Le Soleil des morts* di Camille Mauclair.

(18) "Esquisse d'un état d'esprit" di Camille Mauclair, pubblicato ne *La Revue Blanche*, n° 4-5 dell'ottobre del 1893.

(19) Vedi nota 6.

(20) *Servitudes et grandeur héroïques* di Camille Mauclair.

(21) Vedi nota 5.

(22) *De Masas et Jérusalem* di Zo D'Axa.

(23) "L'Anarchie" di Léon Deschamps, pubblicato ne *La Plume* n° 113 del gennaio del 1894.

(24) "Critique du socialisme et de l'anarchie" di Paul Adam, pubblicato ne *La Revue blanche* del maggio del 1893.

(25) *Tableau de la littérature française au XIXe siècle* di Fortunat Strowski.

(26) Ne *La Morale de la France* (1908), Paul Adam scriveva: "Il socialismo trionferà dai suoi avversari solo se riesce ad aiutare l'anarchia federalista; questa parola anarchia, io la intendo nel suo senso etimologico, ovvero la riduzione o la scomparsa dell'autorità centrale eccessiva, un'autorità conquistata prima dai nostri re e feudatari con la collaborazione dei comuni, poi consolidatasi con la Convenzione e il dispotismo imperiale e, infine, riversatasi interamente nell'opportunismo repubblicano e radicale." Paul Adam si allontanerà dal pensiero anarchico.

(27) *L'Anarchisme au XXe siècle* di Henri Arvon.

(28) Ne *La Terreur noire* (1959), André Salmon scriveva: "Convertitosi in un giornalista per un giornale algerino, Victor Barrucand nascose il suo essere anarchico nella devozione all'estrosa scrittrice francese-slava Isabelle Eberhardt, la cui propria anarchia, nativa, si perse nelle forti braccia di un bel krumir, sottoufficiale degli spahis"

Anarchismo e surrealismo

di Aurélien Dauguet

Dove il surrealismo si è per la "prima volta riconosciuto... è nello specchio dell'anarchia". Con questa frase senza equivoci, André Breton riafferma nel 1952 un'evidenza che tuttavia, lo si è potuto constatare nella storia di questi due movimenti, ha avuto qualche difficoltà a farsi ammettere ed ha incontrato alcuni alleati. "La Claire Tour" è apparso nel n° 297 dell'11 gennaio 1952 del *Libertaire* che ospitava i surrealisti da maggio 1947. Dopo il ritorno di André Breton dagli USA egli fu salutato da André Julien nel numero del 24 aprile dello stesso anno. "Perché una fusione organica non ha potuto verificarsi in quel momento tra elementi anarchici e surrealisti?" si interroga. Questa domanda, se può essere posta oggi, richiede alcuni approfondimenti.

In effetti, si stabiliva allo stesso tempo, se non la fusione organica che Breton evocava e richiamava esplicitamente almeno una collaborazione regolare tra surrealisti ed anarchici attraverso la mediazione di testi destinati al *Libertaire*: i Biglietti surrealisti ed altri scritti, come la risposta di Breton all'inchiesta su Céline, il suo discorso alla Mutualité, delle critiche di film, dei biglietti umoristici o lo studio di Péret su "La Rivoluzione e i sindacati".

Ma quel che molti autori dimenticano di precisare ricordando questo periodo, è di quale tipo di anarchici si trattava. Fare qui la storia della presa di possesso del giornale e dell'organizzazione dal gruppo di Fontenais, la deviazione marxista, la società segreta Pensée et Bataille e la caduta nell'elettoralismo ci condurrebbe troppo lontano. Basta dire che se i surrealisti furono per qualche tempo i gonzi di questa situazione, essi compresero molto presto e inoltre conservarono il contatto con quelli che ricostruirono la F. A. e lanciarono, con il successo che conosciamo, *Le Monde Libertaire*.

Ma, come fu pensato, sentito, vissuto, sognato l'anarchismo in seno al surrealismo dal suo emergere nel mondo dello spirito? Il primo Manifesto del surrealismo è apparso nel 1924. Breton vi faceva poggiare le fondamenta di questa grande avventura. Fondamenta ma non limiti, redatti in una lingua ad un tempo sia forte che chiara, senza pedanteria: evocazione della vita quotidiana, riferimenti agli autori che lo hanno alimentato, saluto ai suoi amici che hanno reso atto di surrealismo assoluto, omaggi poetici. Allo stesso tempo, egli erige una specie di Pantheon del surrealista. Baudelaire è surrealista in morale, Rimbaud è surrealista nella pratica della vita, Vaché è surrealista in me.

Stabilisce le basi referenziali degli apporti scientifici: riconoscimento a Freud delle sue scoperte, l'immaginazione è forse sul punto di riprendersi i suoi diritti. Se le profondità del nostro spirito custodiscono strane forze capaci di aumentare quelle della superficie o di lottare vittoriosamente contro di essa, c'è ogni interesse a captarle innanzitutto, per sottometterle in seguito, se possibile, al controllo della nostra ragione.

Riprende, da Reverdy, la definizione dell'immagine: L'immagine è una creazione pura dello spirito. Non può nascere da una comparazione ma dall'avvicinamento di sue realtà più o meno lontane [...]. Più i rapporti di due realtà vicine saranno lontani e giusti, più l'immagine sarà forte, più avrà potenza emotiva e realtà poetica, e fornisce una definizione del surrealismo: Automatismo psichico attraverso cui ci si propone di esprime sia verbalmente sia per iscritto sia in qualsiasi altro modo il funzionamento reale del pensiero. Ma non si è dimenticato di precisare che la sola parola libertà è quella che ancora mi esalta. La credo adatta ad interessare, indefinitamente, il vecchio fantasma umano. Risponde indubbiamente alla mia sola legittima aspirazione.

È dopo l'incontro con Jacques Vaché, personaggio unico, poeta dell'istante e della vertigine che

segñò fortemente il giovane Breton, e prima del Manifesto del 1924, nel 1919 che possiamo datare gli inizi del surrealismo. È in effetti a questa data che compaiono *Les Champs magnétiques* di Breton e Philippe Soupault, raccolta di testi automatici per i quali i due autori si sono associati senza che si possa a priori discernere la parte di ognuno di essi. Era parlando propriamente aprire il campo a tutti i magnetismi del pensiero, dell'inconscio e della poesia. Questi giovani e con essi Louis Aragon e qualcun altro, erano stati molto sensibili all'espressione plastica dei loro fratelli di pochi anni più grandi: Giorgio de Chirico, Francis Picabia, Marcel Duchamp e Max Ernst.

Questa espressione era ai loro occhi come una concretizzazione dello spirito di Rimbaud e di Lautréamont nella personalità e nasceva allora nell'interpretazione volontariamente denigrativa di Dada. Dada appariva nel 1916 a Zurigo. È la reazione selvaggia alla guerra orribile ed imbecille, da parte di un non-conformismo assoluto e distruttore. Vi furono, certo, altri precursori, Sade, Jarry, perché il surrealismo è stato una ricostruzione totale del mondo del pensiero e della sensibilità. Con tutti i surrealisti, Breton non ha smesso, per tutta la sua vita di sollecitare attraverso la storia della filosofia, dell'antropologia, dell'arte, della scienza e in molti altri campi, tutti gli autori, tutti i lavori, tutte le procedure che il pensiero ufficiale piegato dalla religione e dalla autorità, avevano occultati. Ma, prima di tutto il surrealismo è nato da una presa di coscienza acuta della irrisorietà della condizione umana e, allo stesso tempo, della perdita degli immensi poteri che sono stati strappati all'uomo attraverso la morale, la religione e le oppressioni sociali.

Ma se i surrealisti non sono arrivati che nel 1947 a raggiungere gli anarchici, quale fu il loro cammino politico dall'anticonformismo totale di Dada? Vedremo che se questi percorsi li hanno portati a fiancheggiare i comunisti per pochi anni, e ciò con alterne fortune, questo non ha mai fatto loro smarrire la linea di demarcazione della rivolta e dell'anarchismo.

Una grande sensibilità è sempre presente in Breton e questa sensibilità si esprime con una grande intensità quando evoca l'anarchismo. In *Arcane 17*, scritto nel 1944, ricorda: La bandiera rossa, del tutto pura, priva di marchi o insegne, ritroverò sempre per essa l'esaltazione popolare all'avvicinarsi dell'altra guerra, l'ho vista dispiegarsi a migliaia nel cielo basso di Pré-Saint-Gervais. Tuttavia, sento che a ragione non posso farci nulla continuerei a fremere ancor più all'evocazione del momento in cui questo mare fiammeggiante, in posti poco numerosi e ben circoscritti, è stato bucato dallo stormire di bandiere nere [...]. Nelle più profonde gallerie del mio cappello nero, certo, le devastazioni fisiche erano più sensibili, ma la passione aveva veramente forato certi occhi, vi aveva lasciato dei punti di incandescenza indimenticabili. Era come se la fiamma fosse passata su tutti loro bruciandoli soltanto più o meno, non lasciando sugli uni che la rivendicazione e la speranza più ragionevoli, le meglio fondate, mentre portava agli altri, più rari a consumarsi sul posto in un atteggiamento inesorabile di sedizione e di sfida [...]. E ancora: Non dimenticherò mai la distensione, l'esaltazione e la fierezza che mi procurò, una delle primissime volte che bambino mi si portò in un cimitero tra tanti monumenti funerari deprimenti o ridicoli, la scoperta di una semplice lastra di granito incisa in lettere capitali rosse con la superba sentenza *Né dio né padroni*".

Questa emozione giovanile doveva segnare la formazione intellettuale di Breton e dei suoi amici tanto quanto l'attualità politica dell'caso Dreyfus, i grandi movimenti sociali e la ribollente vita intellettuale dell'epoca, i poeti simbolisti come Laurent Tailhade o il Remy de Gourmont di allora o ancora Georges Darien (Breton scriverà la prefazione nel 1955 della riedizione di *Voleur* [Il ladro] evocando Stirner e L'Unico che aspira ad essere Uomo libero sulla terra libera). Ma è soprattutto la rivolta individuale che questi ambienti intellettuali celebreranno, piuttosto che la lotta sociale. I surrealisti non esiteranno, nel 1923, a prendere la difesa di Germaine Berton, una giovane anarchica che uccise, nei locali dell'Action française, il "camelot del re" Maurice Plateau. Il caso si complicò per via del suicidio del figlio di Léon Daudet. Philippe, acquisito alle idee libertarie ed amante di Germaine Berton.

Ma se, presso i surrealisti si prova attrazione verso l'anarchia, non si cerca ancora ad agire direttamente in un'organizzazione o un gruppo. Robert Desnos, tuttavia, ha frequentato un tempo il gruppo in cui stavano formandosi Rirette Maîtrejeane Victor Serge. E, secondo un rapporto datato 30 dicembre 1940 della direzione delle Informazioni generali, Benjamin Péret avrebbe militato in un gruppo anarchico della regione parigina nel 1924 e collaborato alla stessa epoca al *Libertaire* che è citato in *La Révolution surréaliste*. I surrealisti leggevano dunque *Le Libertaire* a quest'epoca così come *L'Anarchie* e *L'Action d'Art*.

Aragon che fece carriera con lo stalinismo scriveva nel 1924 questa frase, nell'opuscolo *Un cadavre*, diretto contro Anatole France: Mi fa piacere che il letterato che saluta allo stesso tempo il tapiro Maurras e Mosca la rimbecillita. A Jean Bernier che glielo rimproverava, rispose: La rivoluzione russa, non mi impedirete di alzare le spalle, sulla scala delle idee, è tutt'al più una lieve crisi ministeriale. È molto paradossalmente in quest'atmosfera che i surrealisti si porranno il problema dell'azione rivoluzionaria. Si può capire oggi l'attrazione che ha potuto esercitare su di loro, in poco tempo, la rivoluzione russa che sembrava allora essere ancora promettente.

D'altronde, il movimento anarchico era poco coerente. Stava sbiadendosi appena il ricordo del Manifesto dei sedici che si schierava a favore della guerra e gli anarchici erano divisi in piattaformisti e sintetisti. Nel luglio del 1925, Breton assume la direzione di *La Révolution surréaliste* succedendo così ad Antonin Artaud che esprimeva un individualismo anarchizzante ed aveva redatto la maggior parte dei testi collettivi della rivista come "Vuotate le prigioni, sciogliete l'esercito" e scopre il libro di Trotsky su Lenin che lo colpisce. Il movimento accelera: Eluard, André Mason e Joe Bousquet seguono. Aragon, un po' reticente, si getta nella corrente con grande stupore di Victor Castre "stupito di vedere in quindici giorni lo spirito più libertario del gruppo passare da un individualismo assoluto ad un impegno totale".

C'era certamente in Breton, che aveva portato a questo processo, un desiderio urgente di concretizzare alcuni dati del surrealismo ed il timore di vedere il surrealismo impantanarsi in una specie di bohème negativista. Il suo rifiuto di status di artista ha anch'esso il suo peso così come il desiderio sincero di vedere il mondo cambiare. Nei fatti, soltanto cinque membri del gruppo surrealista si iscriveranno al P. C.: Aragon, Breton, Eluard, Unik e Péret, nel gennaio del 1927.

"È sicuro che l'idea dell'efficacia, che sarà lo specchio delle allodole di tutta quest'epoca, è stato altrettanto decisivo. Il che possiamo attribuire al trionfo della rivoluzione russa e all'avvento di uno Stato operaio che comportava un grande cambiamento chiarificatore. La sola ombra sul quadro che doveva precisarsi come una macchia indelebile risiedeva nello schiacciamento dell'insurrezione di Kronstadt il 18 marzo 1921. Mai i surrealisti riuscirono del tutto a passarci sopra..." spiega Breton stesso in *La Claire Tour*.

Ma l'adesione alla rivoluzione sovietica non fu accettata da tutti i surrealisti. Così Robert Desnos rifiuta di accettare delle parole d'ordine ed una disciplina troppo arbitraria. Stesso genere di rifiuto in Miro e Georges Ribemont-Dessaignes. Inoltre, bisogna precisare che l'impegno di Breton stesso non si senza riserve: egli valuta che il programma comunista non è, che un programma minimo e rimprovera a *L'Humanité* di essere puerile, declamatorio, cretinizzante, illeggibile; del tutto indegno del ruolo di educazione proletaria che dovrebbe assumere.

Breton si vede collocato alla cellula del gas. Questi poeti spronando il sogno e l'inconscio sembrano tanto più sospetti quando ci si ricorda della loro presa di posizione nei casi Germaine Berton e Philippe Daudet. Da parte loro, i surrealisti cominciarono a provare una certa inquietudine durante i primi processi, soprattutto quello del partito industriale nel novembre e dicembre del 1930. Aragon e Sadoul ottennero dai loro amici la condanna pubblica dei pretesi sabotatori che essi fecero a fior di labbra con, precisa André Breton, più o meno con una certa riserva mentale.

In "Legittima Difesa", testo importante che occorrerebbe citare per intero, Breton aveva precisato che "le esperienze della vita interiore si proseguono e ciò ben inteso, senza controllo esterno, anche marxista". Questo periodo "comunista" sarà, lo si sarà capito, tempestoso ed il barometro oscillerà tra la volontà dei surrealisti di partecipare efficacemente, a modo loro, alla rivoluzione proletaria, la loro volontà di conservare la loro specificità ed i tentativi dei dirigenti del P. C. di sottovalutarli. Breton, restando in piedi nella tempesta e desiderando influenzare la politica del P. C., decide di far parte-siamo nell'autunno del 1932- con Char, Eluard e Crevel, dell'ufficio dell'Associazione degli scrittori ed artisti rivoluzionari presieduto da P. Vaillant-Couturier.

Equivaleva a salire più in alto per precipitare più in basso. Nel 1933, Breton veniva escluso. Il pretesto, un testo di Ferdinand Alquié che criticava il film sovietico "Les Chemins de la Vie" nella rivista *Le surrealisme au service de la Révolution*. Poi fu la volta, (però nel frattempo, nel 1935, Breton aveva schiaffeggiato Ilya Ehrenburg che aveva qualificato come pederasti le attività dei surrealisti nel suo libro *Visto da uno scrittore dell'URSS*), del "Congresso internazionale per la difesa della cultura", nel corso del quale i surrealisti furono per così dire imbavagliati: non si accordò loro la parola che l'ultimo giorno del congresso alle due del mattino. Crevel, che aveva fatto molto per preservare i fragili legami tra i suoi amici e il P. C., si suicidò la mattina stessa. Se quest'avvenimento non fu l'unica causa del suo suicidio, si può ipotizzare senza timore che non ne fu estraneo.

Senza segnare nessun regresso nella sua evoluzione politica, il surrealismo ritroverà sulla sua strada la rivolta individuale e la nemica di sempre, la sacrasanta famiglia borghese con il violento caso di Violette Nozière: una ragazza avvelena suo padre. È evidentemente un crimine scandaloso ma lo scandalo è ancora più grande quando Violette accusa suo padre di averla violentata sin dall'età di dodici anni. I surrealisti, che si erano già sollevati contro l'ipocrisia borghese nel manifesto "Hands Off Love", durante il processo per il divorzio di Charlie Chaplin nel 1927, reiterano dando, in omaggio a Violette Nozière, una raccolta di poesia arricchita con delle illustrazioni. Breton aveva ammirato Trotski attraverso il suo libro su Lenin. Péret da parte sua aveva avvicinato, sia in Francia sia in Brasile, da cui fu oltretutto espulso, i gruppi di opposizione marxista come L'Unione comunista, o il Partito operaio internazionalista. I surrealisti avevano preso le difese di Trotski sin dalla sua espulsione dalla Francia nel 1934. Nel 1938, Breton si trova incaricato di una serie di conferenze a proposito della "Poesia e della pittura in Europa" all'Università di Città del Messico. Sarà per lui il momento di incontrare il momento atteso per incontrare Trotski allora residente vicino a Città del Messico. Passa alcuni giorni in compagnia del rivoluzionario e del pittore Diego Rivera.

Redige "Per un'arte rivoluzionaria indipendente", appello all'indipendenza dell'arte in cui si afferma: "la volontà deliberata di attenerci alla formula licenza in arte" e più precisamente che "la rivoluzione è tenuta ad edificare un regime socialista di piano centralizzato; per la creazione intellettuale deve, sin dall'inizio stesso, fondare un regime anarchico di libertà intellettuale. Nessuna costrizione, non la minima traccia di comando". Questo manifesto fu firmato con i nomi di Breton e Rivera ma redatto di fatto da Breton e Trotsky, quest'ultimo avendo insistito che la sua firma fosse sostituita alla sua. Si sente in questo testo l'influenza della rivoluzione spagnola. Fu suscitata da Trotsky dalla personalità di Breton?

La rivoluzione spagnola porterà ai surrealisti quanto essi si aspettavano dall'anarchismo: un'organizzazione ed una determinazione, nei fatti, a cambiare il mondo. Benjamin Péret si recherà in Spagna in quanto delegato del P.O.I. Dopo aver lavorato alla radio del P.O.U.M., lascia questo posto rimproverando a questa organizzazione la sua partecipazione al governo della Generalità della Catalogna. Si arruola nella colonna Durruti sul fronte aragonese. "Ogni collaborazione con il P.O.U.M. era impossibile, volevano accettare della gente alla loro destra, ma non alla loro sinistra.

Ho deciso di entrare in una milizia anarchica ed eccomi al fronte, a Pino de Ebro", scriveva a Breton.

Due anni più tardi, rende omaggio a Durruti: "Ho sempre visto in Durruti il dirigente anarchico più rivoluzionario, quello il cui atteggiamento si opponeva più violentemente alle capitolazioni degli anarchici entrati nel governo ed il suo assassinio mi aveva molto commosso. Pensavo che l'insegnamento costituito dalla vita di Durruti non andrebbe perduto". Péret, che fu il più politicizzato dei surrealisti se non si è mai dichiarato anarchico, ne è stato sempre vicino. Fu in ogni caso un militante rivoluzionario conseguente e intransigente ed un grande poeta. Rientrato in Francia, partecipa con i suoi amici surrealisti alla F.I.A.R.I.

All'inizio della guerra, mobilitato, è implicato in un affare di volantini pacifisti "a carattere anarchico", se si deve credere alle informazioni generali, arrestato e imprigionato alla Santé poi a Rennes. Liberato, riuscirà a raggiungere il Messico dove si impegnerà in una profonda ridiscussione delle teorie e metodi rivoluzionari del trotskismo e prende le distanze con le sue organizzazioni. Durante la sua partecipazione al *Libertaire*, ritrova i principi di base dell'anarchismo. "Se la sparizione dello Stato non può essere presa in considerazione nell'immediato, non è meno certo che il trionfo dell'insurrezione proletaria deve segnare il primo giorno dell'agonia dello Stato", afferma in una lettera a Georges Fontenais ed il suo studio "I sindacati contro la rivoluzione" lo pone in un'ottica consiliaria.

Poco tempo dopo il ritorno di Breton dagli USA, il surrealismo riprende le sue attività e l'avvenimento più di spicco con l'apparizione della rivista *Néon* sarà la dichiarazione collettiva "Rottura inaugurale" che, se segna la persistenza nell'attaccamento alla personalità di Trotski, più che al suo pensiero, segna le distanze prese con le formazioni politiche: "Ma le esigenze morali che sono le nostre, pur relativamente rispettate dai movimenti proletari di opposizione allo stalinismo, non sono, da questo lato non più, al riparo da ogni delusione. Il surrealismo ed i suoi differenti movimenti che si estendono sino all'anarchia, è probabile che dal lato dell'anarchia gli scrupoli morali del surrealismo troverebbero più soddisfazione che inoltre si incontrano anche su un piano ad un tempo di protesta rispetto al presente e di rivendicazione intransigente e lucida in quanto all'avvenire".

Questo testo faceva seguito a "Liberté est un mot vietnamien" [Libertà è una parola vietnamita], contro la guerra in Indocina: "È falso che si possa difendere la libertà qui imponendo la servitù altrove" e precedeva "À la niche les glapisseurs de Dieu" [A cuccia gli strilloni di Dio] che denunciava l'epidemia dei tentativi di recupero del surrealismo da parte dei cristiani che imperaversavano allora. È alla stessa epoca che inizia la collaborazione al *Libertaire*. *Les Billets surréalistes* propriamente detti appaiono il 12 ottobre 1951. Parallelamente, Breton e qualcun altro dei suoi amici sostengono le campagne di Gary Davis, *Il Mouvement Front Humain* [Movimento Fronte Umano] e quello dei *Citoyens du Monde* [Cittadini del Mondo] e si trovano all'origine del *Manifestes des 121*. Il malinteso che mise fine alla partecipazione al *Libertaire* fu lungi dal rimettere in causa i rapporti tra anarchici e surrealisti anche se, in seguito, essi non collaborarono regolarmente a *Le Monde Libertaire*, i legami non saranno mai rotti del tutto tra i due movimenti.

Ne sono testimoni le differenti manifestazioni di reciproco interesse tanto nelle riviste surrealiste (*Médium*, *Le Surréalisme*, *La Brèche*, *L'Archibras*) quanto nella stampa libertaria. Conosciamo la partecipazione di Breton alle campagne Lecoin e ai Comitati antifascisti a fianco della F. A. L'elenco sarebbe lungo, uno studio approfondito di questo periodo recente, con i suoi aspetti internazionali, sarebbe necessario. Ricordiamo quest'avvenimento simbolico per molto militanti anarchici: la presenza delle firme di Maurice Joyeux e di Maurice Laisant in fondo ad un testo di protesta dei surrealisti riprodotto in *Le Libertaire* n° 107 di giugno 1990.

"Perché una fusione organica non ha potuto svolgersi in questo momento tra elementi anarchici e

surrealisti?" Questo interrogativo di Breton in "La Claire tour" può essere posta oggi, credo personalmente che se questa fusione dei luoghi comuni di pensiero avrebbe potuto essere possibile ai tempi di Dada, la diversità delle opzioni dell'anarchismo, somma del tutto complessa e variegata e la specificità del funzionamento collettivo del surrealismo, per lo meno sino ad un passato recente mi hanno sempre incitato ad una grande prudenza. Per contro questa fusione può operarsi a livello individuale: ho evocato più in alto Benjamin Péret, il suo grande amico, il poeta Jehan Mayoux potrebbero personificare questa "fusione organica individuale". Figli di insegnanti pacifisti e libertari, aveva raggiunto i surrealisti verso la fine degli anni 20. Insegnante lui stesso e sindacalista, si rifiuterà di rispondere alla chiamata alle armi.

Incarcerato, riuscì ad evadere ma fu preso dai Tedeschi che lo inviarono in un campo in Ucraina. Liberato nel 1945, è riabilitato e ritrova il suo posto di ispettore primario. Firmatario del Manifeste des 121, è sospeso dalle sue funzioni. Muore nel 1975. Marie-Dominique Massoni ha saputo, anche lei, conciliare la pratica surrealista e le attività politiche. Attualmente membro del Gruppo surrealista di Parigi, ha militato dopo il 1968 per lunghi anni nei movimenti di estrema sinistra, anarchici e femministi. Jean-Claude Tertrais partecipava alle attività surrealsite alla metà degli anni 50, vivente Breton. Insubordinato alla guerra di Algeria, fu inviato nei battaglioni disciplinari. Di ritorno in Francia, raggiunse la F.A. e consegnò a *Le Monde Libertaire* degli articoli in favore del surrealismo. André Bernard, obiettore di coscienza, che fece alcuni scioperi della fame, imprigionato per delle azioni antimilitariste dovette esiliarsi in Svizzera ed in Belgio, fu uno dei membri fondatori della rivista *Anarchisme et Non-Violence*. Di ritorno in Francia, partecipò alle lotte del Parisien libéré e raggiunse i surrealisti alla fine degli anni 70. Oggi, svolge un ruolo importante nei lavori editoriali del movimento surrealista e dell'Atelier de création libertaire [Laboratorio di creazione libertaria]. E l'autore di queste righe militava nel gruppo Louise Michel all'epoca della ricostruzione della F.A., poi in Normandia. Animatore a Rouen del Cine Club L'Age d'Or, ciné club surrealista ma animato da militanti anarchici, partecipa alle attività surrealiste sino al 1968.

Oggi, possiamo parlare di svolta, di rinnovamento del surrealismo? Una corrente nuova, ad ogni modo, sembra infondere come una rigenerazione dello spirito surrealista. Al fianco di artisti e di scrittori come Camacho, Jean Benoit, Mimi Parent, Annie Lebrun, surrealisti Breton vivente che, pur scegliendo procedure del tutto peculiari, parlano sempre oggi il surrealismo più puro, si attivano in piccoli gruppi che, senza rivendicarlo, partecipano per la maggior parte dello spirito surrealista: le imprese di Jimmy Gladiator e dei suoi amici che sono a capo della creazione di libelli virulenti generatori di umori e umorismi e di rabbia da più di venti anni, un gruppo formato recentemente da giovani provenienti dal Groupe de Paris [Gruppo di Parigi], che sono all'origine della riattivazione di questo gruppo e che hanno optato per un funzionamento diverso senza nulla rinnegare dell'essenza del surrealismo; l'associazione Hourglass che edita dei libretti ed organizza regolarmente delle esposizioni di surrealsiti stranieri e accoglie l'Exposition Terre interieure [Esposizione Terra interiore] del Groupe de Paris, nel 1993. Congiuntamente a case editrici di provincia, la poesia surrealista di oggi è diffusa dalle Editions surrealistes e la del tutto recente collezione La Maison de Verre [La Casa di Vetro].

Con la perfetta coscienza che questo studio a potuto lasciare molte zone in ombra, mi sono sforzato di ricordare la problematica dei rapporti del surrealismo e della politica e soprattutto l'anarchismo in una panoramica che darebbe una visione globale ma lascerebbe tralucere le luci vive più caratteristiche. Ho dovuto far ricorso alla mia memoria, ho consultato una documentazione personale ed ho utilizzato in gran parte i lavori che Carole Reynaud-Paligot ha avuto la gentilezza di comunicarmi. La ringrazio sentitamente augurandole di poter condurre nel miglior modo la sua impresa che darà su questo soggetto una luce più vivida.

Estetica anarchica: alcune note verso una visione libertaria delle Arti

di Kingsley Widmer

Non ci può essere, ovviamente, un "anarchico esteta", nel senso di una dottrina di regole autoritarie, una gerarchia di modi e di forme e generi, o qualsiasi ortodossia delle convenienze elitarie e dei soggetti o stili richiesti e risposte. Tali imposizioni -che portano alla repressione- appartengono alle solite devozioni, non con un punto di vista intellettuale essenzialmente radicato nella resistenza e nel rifiuto.

Tuttavia, ci possono essere alcune prospettive libertarie sulle realizzazioni e su quelle che vengono chiamate di solito "le arti" e, nel senso di fantasia (non solo antropologico), "cultura". In teoria, così come la storia, ci sono anche alcuni atteggiamenti delle arti che sono eventualmente compatibili con una maggiore libertà ed autonomia, comunità equalitaria e pratiche liberatrici. Detto in parole povere, siamo in grado di creare qualcosa di artistico, senza assumerci l'estetica crapulona, in particolare la cultura messianica contro le gerarchie, che è un travestimento a metà del servizio di dominazione e sfruttamento.

Su cosa non sarebbe d'accordo l'anarchico? Beh, per esempio, John Zerzan, il teorico profondamente provocatorio e teorico libertario, i cui scritti ho spesso ammirato. Nel suo "The Case Against Art" (Elements of Refusal) respinge le sterilità del postmodernismo, delle teorie come buone e come mercificazioni delle arti, "che è l'arte di rifiutare a favore del reale." Ma un caso discriminatorio potrà essere fatto anche da un impeto post-modernista (o continuatore del modernismo) nel distruggere il pubblico in parti non-estetiche, non-non estetiche, attuali (alcuni col concettualismo radicale e altri con gli assemblaggi beffardi). Tuttavia, Zerzan ha insistito su un contesto totalizzante dell'arte, che non è solo per via del tempo sbagliato (esempi risalenti a 30.000 anni), ma è sempre stata dubbia. Per "arte" si intende "estraniare" la sua essenza da risposte dirette, lo spostamento del "desiderio insoddisfatto", l'alienazione dalla via della "divisione simbolica" di esperienze lontane dall'organico, dall'immediato e dallo spontaneo. Mentre io penso che un sospetto a un solo genere di definizione di arte, e il suo tipo di esperienza, una parte di significato, abbastanza giustamente, è quello di mettere giù la divisione del lavoro e dell'autorità culturale, la specializzazione viziosa dello sciamano-che-diventa-artista-che-diventa-prete. L'arte come il potere, la cultura sacralizzata come controllo, l'estetismo come inautenticità.

Questo può essere controproducente ad alcune correnti attuali che apparentemente sono libertarie come l' "estetica dell'ecologia sociale" (come Suzi Gablik in "The Reenchantment of Art"), o che promuovono l'arte anti-moderna (come i sostenitori di Bookchin) ovvero quella "che sottolinea la nostra interconnessione essenziale piuttosto che la nostra separazione, una forma che evoca il sentimento di appartenenza ad un insieme più ampio piuttosto quello di esprimere isolatamente o in maniera alienata." Sembra che la speranza dei libertari, ma che deve essere fatto da aspiranti ottimisti con esperienze d'arte comunali e formate da artisti sciamani, sfruttino tutte le mitologie dubbie a portata di mano, ricreando una religione affascinante di arte, per la quale sembra che ci siano un sacco di aspiranti e mercati di New Age. Tale ripetizione storica rischia di trasformare la tragedia in farsa.

Il primitivista radicale Zerzan non impone nessuna estetica: egli accetta l'arte principalmente come simbolizzazione (ci sono contro-teorie), solo per battere i simbolizzatori sulle loro teste grasse come formatori di cultura repressiva. Solo dopo la morte dell'oltre-mediazione, falsificazione e del controllo, le arti, conclude il suo saggio, "giocheranno, creeranno e daranno un nuovo inizio alla

libera espressione e all'esperienza autentica..." Ma alcuni di noi sono preparati, per motivi forse altrettanto libertari, nel trovare un pò di arte nella realtà umana di ogni giorno: la cultura funeraria e i tempi. Poichè la libertà umana non è mai del tutta persa o assente -come gran parte del nostro punto di vista libertario, dipende assolutamente da essa-, viene oscurata e contraffatta dalla cultura della posizione dominante, come quella contemporanea -soprattutto statunitense.

Perché anche l'arte può essere primordiale. Ma Zerzan non lo ammette. In un saggio più recente, "Futuro Primitivo" (Anarchy #33, estate 1992), lui si schiera ancora una volta dalla parte dell'argomento sull'anti-arte, collegandolo come simbiotico con la natura, ma non rituale come lo sciamanesimo, il dominio, l'anti-vita trascendentale, la casta dell'autorità e la repressione. Ma il suo punto di vista, piuttosto iconoclastico puritano, non è abbastanza completo; ci sono alcune eccezioni semi-artistiche, e Zerzan conclude la sua difesa del primordiale primitivo con un'immagine artificiosa delle immagini del popolo dei Mbuti -Africa centrale- che "danzano con la foresta, danzando con la luna ." Io apprendo che, proprio lì, e non nella sua meno importante riproduzione compiaciuta di Turnbull, il replay della vittoriosa poetica-intellettuale di Zerzan è parte del ruolo dell'arte primitiva.

Altri teorici possono anche fare delle analogie primordiali della natura. Io vivo a poche centinaia di metri da una scogliera sull'Oceano Pacifico e, più volte, vado a mettermi sotto un cipresso e guardo uno o più uccelli che giocano fra di loro. Con un vibrante modello di partecipazione del calore bilanciato dal vento sopra la scogliera, un uccello scivola lateralmente in basso a destra e poi aleggia seguendo la corrente, fino a ritornare in alto per poi ripetere il tutto come in un gioco vivace. Ne ho osservato uno che lo ha fatto per una mezz'ora buona. E' davvero il gioco primordiale? Non posso sapere le motivazioni degli uccelli, ma solo l'analogia immanente (esperienza dell'arte!). Si tratta di forti capacità elevate, fatto sempre da un uccello solitario, e quindi non un gruppo che condiziona il rituale, non per l'accoppiamento, non per la caccia -e quindi nutrirsi, non per l'utilitarismo ma solo per un brio reale e un aspetto di adempiere la propria gioia. Io consiglio (adattato, ovviamente, da alcuni poeti antichi, tra cui Hopkins) come immagine dell'artista, come la gioia disinteressata esperta del giocatore, e di arte; e l'arte ha una forma incantevole sia per il creatore e per l'osservatore che non vola. Può essere più empirico ciò che quello che simboleggia: e io vedo questo come una risposta libertaria.

Ma, naturalmente, non posso affermare [con certezza assoluta], solo suggerire il mio caso su una possibile proiezione antropomorfa, anche se sembra piuttosto buona. Così su un popolo preistorico, io ho (per motivi diversi da questo argomento) letto i reperti archeologici e le interpretazioni etnografiche dei popoli Pomo della costiera centrale della California, controllando le mie risposte con vari esperti (in particolare i simpatici archeologi Vera Mae e David Fredrickson). In sintesi, approssimativa, possiamo dire questo su una parte del ruolo dell'arte: per alcune migliaia di anni, fino a quando la schiavitù non ha ucciso gli euroamericani, questi cacciatori-raccoglitori vivevano in una cultura relativamente stabile e semplice dei cicli di foraggiamento pacificamente nomadi. Senza la sontuosa civilizzazione di pueblo e pentole, e con meno proprietà ed eserciti, le loro arti erano ben congegnati in strumenti principali composti da ossidiana, vimini (che vengono estetizzati nei musei moderni), decorazioni celebrative e il gioco. I cesti di canne non erano solo funzionali, sia nella decorazione o in alcuni dei loro usi, tra cui l'incorporazione altamente distintivo ed espressiva di materiale vario, non erano solo legate alla tradizione, al colore, alle piume, alle conchiglie, accresciuto, senza dubbio, ad arte per i regali di scambio, riti e altri giochi. I giochi includevano il costume funebre e (strettamente legato a mio avviso) con dei bastoni intagliati e decorati. Gli artigiani d'arte di quell'epoca -che non erano, naturalmente, come la nostra classe odiosa e distinta- erano stati premiati per quello che avevano fatto bene, ma non avevano avuto il privilegio e il potere in altri settori, come la macinazione del frumento e la gestione delle dighe di salmone. L'autorità sembra principalmente, in primo luogo, come colui che prende la leadership per le attività particolari di coloro che hanno l'abilità di redigere il proprio pensiero, la conoscenza, l'essenza, in

modo da fare bene ciò che desiderano, cosa di cui gli anarchici criticano aspramente. (Anche sopportando le ceremonie dei "capi", io sono portato a credere, dichiarando il mio ruolo molto limitato sulla conoscenza e sull'arte, ad esempio, delle bilingue da parlare con padronanza ai visitatori lontani.

In sintesi: ci vuole una visione terribilmente ristretta di delizia umana nel negare il ruolo dell'arte all'interno della comunità egualitaria e cooperativa.

Per passare brevemente dietro al gioco degli uccelli e dei primitivi (anche se non ho mai suggerito di essere completamente dietro di loro), la difesa storica dell'arte come gioco creativo non è peraltro stato fatto con richieste di libertà e ribellioni contro l'autorità (come nel romantico tedesco Friedrich von Schiller, e parte degli adeguamenti di Herbert Marcuse). I filosofi autoritari (Platone nell'esempio classico occidentale) hanno condannato la giocosità irriverente come incitamenti estetici. *Homo Ludens* sembra difficile da contenere e controllare. Colui che gioca tende a perseguire le sue delizie, forme, ritmi, forme. Da qui il senso di libertà, come contro la necessità, come il lavoro, più predeterminato e controllato. La mentalità libertaria vuole trasformare gran parte del lavoro in gioco (come Charles Fourier sosteneva per il suo falansterio utopico). La mentalità della dominazione vuole trasformare il gioco in una competitività pazza da ordine-lavoro, gerarchie specializzate, redditizie e altrimenti sfruttabili. Il gioco dell'arte può venire dal regno della libertà primordiale, come sospetto, ma è sempre stato corruttibile nella religione e altri ruoli, mercificazione e altre cose simili, come l'istruzione e l'indottrinamento molto prima della mercificazione capitalista e dell'iconologia del potere. La cultura americana può anche avere particolari altri imperativi, come puritani ed evangelici, per il controllo e vizia il gioco semi-autonomo.

Sicuramente gran parte della nostra cultura è corrotta -molto spesso brutalmente- e le sue arti vengono usate contro la libertà umana. Anche se il controllo e lo sfruttamento del gioco è davvero antica, forse nessun ordinamento ha danneggiato così inesorabilmente il gioco, sia come sport o come giochi d'arte quali spettacoli, pubblicità, scuola; la maggior parte della cultura dell'America attuale. Un giocatore di baseball o un dipinto valgono milioni di dollari e sono altrettanto assurdi. Il gioco è ovviamente pericoloso nelle sue possibilità proteiformi, che spesso diventano strumentalizzazioni; ma tale argomento è sufficiente per la sua eliminazione? Meglio rimuovere tutti i profitti e il potere da tutte le forme di gioco, come dovrebbe fare qualsiasi libertario moderato che ne è sicuramente posseduto. Certamente nessuno scrittore/pittore/artista merita una migliore retribuzione e soggiorno di un segretario/falegname/netturbino. Liberazione, ovviamente, richiede molte negazioni, simboliche e letterale che siano.

La negazione può essere applicata anche all'interno della cultura corrotta di giochi dominati: il gioco libero controllato come la riaffermazione della libertà. "Assunzione di libertà." Celebrazioni squallide, rituali invertiti, graffiti sul segno sacro, icone scherzose, letture sovversive dei testi sacri...sono le risposte perennemente ribelli al lavoro umiliante. Qui blocca ogni sorta di defiance prolungata, non solo burlesque, come parodia. Essa, inoltre, è antica quanto la cultura di controllo. E confermo con il nativo americano Trickster (Coyote), che i cinici beffardi ("Diogene un Socrate impazzito", ha detto un moralista del tempo), i Saturnalia e la Festa dei Folli sono inversioni antinomiche e torsioni eretiche (alcune eresie liberano loro malgrado), soprattutto in tempi moderni di protesta e sommossa (arti così tremendamente indescrivibili). Avvenuto ripetutamente con l'Illuminismo (come Diderot), [il punto di] vista libertario e le arti sono state collegate nella segnalazione di sfida della vita marginale (i bohémien e la loro vita, la loro moda e contrastando altri successori). Bene. Vorrei suggerire anche molto altro, come ad esempio una galleria infinita di finti ladri (Simplicissimus, Falstaff, Schweik, McMurphy, Hayduke, et. Al.) che utilizzano e deliziosamente abusano dell'arte per invertire le restrizioni imposta dal potere. Alcuni sono opportunisti come parodia liberatoria. Il gioco sapiente dell'inversione è spesso il nostro migliore patrimonio culturale, come quello degli uccelli che giocano con i venti contrari.

Non tutta la parodia è sovversiva (né è tutto sabotaggio, alcuni delle quali è la velocità della brutalità inherente al sistema), ma il problema più grande della discriminazione può essere la peculiarità contemporanea: molto, infatti, del modernismo nelle arti, per più di un secolo, è stato parodistico, come con l'Espressionismo, il Futurismo, il Dadaismo, il Surrealismo; e, in effetti, l'impulso ricorrente delle avanguardie anti-arte, avviene ancora addirittura con il postmodernismo. Prendete di continuare, per esempio, un collage, la miscelazione disgiuntiva di varie arti e pezzi vari di altre realtà, data da una quotazione simbolica di stasi e delle sue devozioni. Può essere la principale anti-forma della forma delle ultime generazioni, e non a caso è molto utilizzato dagli anarchici (come in *Anarchy*). (Paul Mann ha fatto attualmente un buon collage nel *The Theory Death of the Avant Garde*, e sul suo gioco doubledouble in cui nella nostra cultura "ogni uscita è una porta girevole.") I tradizionali totem dell'ordine, tra cui la sensibilità piramidale, vengono eliminati dai collage parodistici, assemblaggi, installazioni, performance, concezioni demercificate, decostruzioni partecipative. Le arti bassi dell'alto sottosopra, è una cultura sapientemente fottuta dall'interno.

Come si diventa nuovi totem sfruttabili? (Questo fa parte della tesi di Mann, che sembra suggerire che la nostra più vera arte non sia quella di essere riconosciuta come arte assoluta) La parodia diventa prodotto, l'antiarte solo un'altra tendenza (come il feroce attacco di Kienholz a una struttura ben finanziata e ben lodata), il tutto voracemente risucchiato in merce e nella visualizzazione di potere e di dominio. Il libertario potrebbe benissimo disperarsi per la cooptazione vorace delle opposizioni, non da ultimo nelle sue forme giocose. Ma liberando il gioco, si continua. E non è che, semplicemente, vince (la simulacrazione, di cui è uno dei più sporchi trucchi esistenti) la nostra estetica vero? Dopo tutto, vincere è tutto, tutto ciò che non va nella nostra cultura. Gli anarchici contrastano non solo perché devono e dovrebbero, ma per giocare liberamente contro essi.

Per primo, il parodistico e il [suo] rovescio aggiungono altri tipi di contrasto culturale. La maggior parte dell'estetica ha un canone, un esplicito o implicito gruppo di testi, oggetti, forme, stili, che illustrano (e spesso di nascosto inglobano) i principi culturali e della politica. In un certo senso strategico, anche l'anarchismo può e fa un pò di questo, aprendo una speranza finale, necessaria per la struttura persuasiva di una prospettiva. Alcune immagini, testi, risposte, giustamente abbastanza, sembrano più pertinenti di altri (ho suggerito un pò sopra cosa intendo, e ne aggiungo altri, senza pretendere alcuna ortodossia). La correzione del canone è stata, di recente, un proprio progetto politico dei liberali di sinistra, a cui si sono aggiunti le femministe, i gay, le minoranze etniche, le etnie ufficiali, ecologicamente positive anche per gli animali come artefatti culturali. A volte, tuttavia, un qualsiasi detrito dell'arte che sembra un antieuocentrismo maschio, se ne appropria e di altri dissidenti hanno il ruolo da diseredati. Il "Multiculturalismo" può ancora servire come una truffa per controllare il culturalismo. Così come il riformismo, che lascia a questo sistema, materiali, ad esempio, come la scuola standard e altri marketing culturali, tutte identificazioni affermativamente surrogate, intatte e anche rinforzati. L'iconoclastia anarchica dovrebbe valere anche qui.

Una possibile recanonizzazione va avanti di continuo, con una minoranza di dotti, modificando i ruoli all'interno (come ho cercato nel vedere la differenza generazionale con la poesia cauterizzante di Milton, riccamente alzato dal Bartleby di Melville, cercando di includere il più possibile scrittori e artisti ribelli). Ma contrastare ciò che domina, decostruire il canone, rimane evidente, e forse meglio, un lavoro con possibilità libertarie. (Abbasso oltre-imbottito Shakespeare, come dice Lawrence, anche se ammetto un certo affetto per la sua tragedia più giocosa, quale l'Antonio e Cleopatra.)

Non ci sono testi anarchici sacrali, quindi. O di qualsiasi altro tipo. Non ci sono controcanoni se non ci sono da contrastare le beatificazioni culturali. Non una qualsiasi, anche estetico, per esempio,

come i balli di gruppo o il canto o il jazz, anche se hanno le loro virtù libertarie, e non da ultimo come, per esempio, i balletti classici e sinfonie militarizzate. Liberare la cultura può essere dove si trova tutto ciò che non va contro, ma più spesso, si trova dove vi è la parodia nel gioco più libero. La letteratura, naturalmente e in particolare all'interno delle arti, è troppo facile per essere interessante e viva senza che venga contrastata da venti [oppressori]. Il ritorno al primitivismo o all'arcaico potrebbe essere un punto di riferimento piuttosto che un programma (contro Zerzan?). Questo ritardo nei giochi di cultura, dopo alcuni millenni di falsi e manipolazioni delle arti autentiche, rispetto a molto di ciò che passa per la spontaneità, è anche inculcato e si potrebbe anche usare un pò di contrasto iconoclasta. In "scrittura creativa", per esempio, il meno consapevole e contrario sono spesso quelli che, grossolanamente, imitano fino alla sottomissione terribile, nella loro pseudosincerità. Forse anche i monumentalizzatori della nostra tecnocrazia sono "sinceri" e "creativi" in maniera così brutale. (l'estetica anarchica potrebbe essere necessaria nel sputargli e colpirli con del buon catarro quando elevano e onorificano il controllo del culturalismo). Meglio fidarsi dell'opposizione, fino a quando non si sbaglia e che richieda una nuova parodia, un'altra liberazione e un altro contrasto.

Non c'è dubbio che le mie riflessioni estetiche sono in parte paralizzate dal mio essere un detenuto abituale di biblioteche e musei, e incatenate nell'ironia difensiva intellettuale. Quindi sono auto-scettico e non ho la pretesa totalizzante per qualsiasi estetica anarchica, che potrebbe trovare altre libertà rispetto al mio modo di vedere essa. Ma si può, spero libertariamente, imparare a contrastare [quello che ci opprime]. Il gioco dell'arte è quello di trovare e vivere, come l'uccello contro i venti contrari.

Appendice

Il Nudo e il Libertario

di Santi A. Urso

Un impensabile accostamento tra due soggetti pericolosi ed esclusi nel costume di ogni società: il corpo nudo e la mente anarchica. Il Risorgimento, la regina Vittoria, la rivoluzione industriale, il post-moderno in un miscuglio di anarcocotteries. Appunti per una storia in filigrana dell'Unità d'Italia dalla spedizione dei Mille alla guerra dei capezzoli.

Era il 10 luglio dell'anno di grazia 1842: alle ore quattro pomeridiane, a Roma, in una terrazza che guarda su Piazza Navona, accanto alla chiesa di Sant'Agnese, in Agone, opera del Borromini, in faccia alla Fontana dei Fiumi, opera del Bernini, un giovane alto e snello, di colorito bruno, con lunghi capelli e grandi occhi neri, vestito con semplicità piena di eleganza era lì in piedi e, curva la fronte in un atteggiamento di contemplazione devota, mormorava piano, su una scatola di legno poggiata su un cavalletto a tre piedi, chissà quali parole, certamente una preghiera, ma tuttavia d'un colpo egli rialzò la testa e il viandante, che si fosse trovato a passar per quella terrazza, avrebbe potuto sentire queste parole pronunciate a mezza voce «Oh, finalmente! Ecco ho finito! Dio mio, Dio mio, fate che oggi io sia più fortunato di domenica scorsa e che ella alzi gli occhi su di me!».



Ma ohimè! la donna giovane e graziosa, oggetto della fervente preghiera, teneva costantemente gli occhi bassi o rivolgeva al giovane occhiate rapide e distratte, mentr'egli monologava: «Quanto è bella! In tutto il mondo solo il grande Leonardo o il divino Raffaello sarebbero stati degni di riprodurre l'immagine di questa bianca e casta creatura!» «Oh perché non sono pittore, mio Dio? — sbottò infine il giovane — invece d'esser fotografo?»

Se il lettore qualche volta nella sua vita ha maneggiato attrezzi per la fotografia, questo l'avrà già

capito e si sarà pur reso conto che la donna concupita era una modella, dinnanzi a lui mollemente stesa, pigra e ignuda su un divano dai braccioli cilindrici e decorato sulla parte anteriore da ampi drappeggi. Ci corre l'obbligo morale di precisare ch'ella era tutt'altro che casta, ma tant'è! Il lettore avrà anche potuto capire, dalle poche parole su riferite, che il nostro giovane, oltre che fotografo, era innamorato. E stava fotografando nuda, per la ventesima volta, l'adorata modella, destando in noi stupore per la favolosa perseveranza. S'intenda anche la perseveranza della modella, poiché mentr'egli, estatico, la traguardava, ella doveva pur stare ferma per un tempo interminabile. Ci permetta il lettore una piccola disgressione, utile a farlo entrare vieppiù nell'argomento tutto artistico che trattiamo.

Nella metà dell'Ottocento fotografare il «nudo» era impresa tutt'altro che agevole. Ritrarre una ragazza nuda richiedeva una posa molto lunga e la possibilità di avere, nelle case, angoli appartati dove si potesse lavorare in pace. La preparazione del materiale, la preparazione della ragazza, la scelta delle pose richiedevano ore e ore di fatica. La necessità di avere una buona illuminazione porta alla progettazione e sistemazione di ampie «terrazze di posa» con il tetto e le pareti di vetro. Utilizzando sfondi dipinti a mano, drappeggi e piante ornamentali, si creano ambienti pseudoorientali e si cerca di ricostruire il «di fuori». I pittori continuano a prendere a piene mani il materiale e a utilizzarlo per le loro trasposizioni.

Il nudo fotografico nasce con la fotografia, e subito si hanno timorate reazioni alla rappresentazione del corpo e del sesso. In verità, il nudo si confrontava con la fotografia in modo imbarazzante e esplicito. Quello maschile compare con cautela, quello femminile dilaga, mostrando subito cose che la pittura, per secoli, aveva ignorato.

Le fotografie diffuse tra i pittori rendono a mostrare i corpi come oggetto di studio riproducibile, impalcature d'ossa e muscoli vestiti di pelle, mere strutture anatomiche. La fotografia diventa, di giorno in giorno, un sussidio sempre più importante, in particolare per i pittori realisti, perché un'immagine costa meno della modella vivente. Con il passar degli anni, dicono ancora gli storici, l'albumina è soppiantata dal collodio, la fotografia, cioè, da umida si fa secca. Quindi le lastre si preparavano industrialmente, a pacchi. Il sussidio si rende autonomo, si possono realizzare e poi moltiplicare rapidamente le fotografie. Incomincia subito l'affannosa rincorsa tra la proposta estetica e l'accusa di oscenità. Sono tempi di ferro per il mondo, per l'Europa in particolare. Sono tempi così spietati che si sentì poi il bisogno di ricordarli come Belle Epoque.

Valgano le date:

1837-1901 Regno di Vittoria.

1839-1842 Guerra dell'oppio.

1840 Proudhon pubblica «Cos'è la Proprietà?»

1845 Engels pubblica «La condizione della classe operaia in Inghilterra nel 1844.»

1848 Moti rivoluzionari in Francia, Germania, Austria, Italia. Marx e Engels pubblicano «Il Manifesto del Partito Comunista»

1854-1856 Guerra di Crimea.

1858 Henry Bessemer costruisce a Sheffield le Acciaierie Bessemer, usando un processo che consente una produzione su vasta scala.

1860 Spedizione dei Mille.

1861-1865 Guerra civile americana.

1867 Marx pubblica il primo volume del «Capitale»

1869 Viene completata la ferrovia che attraversa gli Stati Uniti da costa a costa. Apertura del Canale di Suez.

1870-1871 Guerra francoprussiana, a cui segue la Comune di Parigi.

1881 Viene ucciso lo zar Alessandro II 1883-1885 Rivolta dei Mahdisti in Sudan.

1899 Freud pubblica «L'interpretazione dei sogni»

Le date, a prima vista, non sembrano tanto spietate, ma vi invitiamo a riflettere che costruire una ferrovia o lavorare in un'acciaieria può essere più faticoso e pericoloso che combattere a Solferino. Inoltre, esse sono raggruppate nell'Ottocento, che è solo l'introduzione a queste note, perché la fotografia, spia acutissima (dice Benjamin) della rivoluzione industriale, nasce e cresce con le prime organizzate rivendicazioni sociali. Nel costume, la foto della donna nuda è in qualche modo lo specchio di ben più pericolose immoralità dilaganti.

Attento e puntuale, un editto dello stato Pontificio prevede, addì 28 novembre 1861: «Chiunque esercita o voglia in seguito esercitare la professione di Fotografia dovrà dare in iscritto fra dieci giorni decorrendi dalla data del presente l'indicazione del suo nome, cognome, domicilio, e laboratorio al Rmo P. Maestro del S. Palazzo, per quindi ottenere da Noi il relativo permesso di esercizio, quale ottenuto dovrà esibirsi alla Direzione Generale di polizia per esser anche da questa autorizzato ad esercitare la professione». Ma l'editto non si ferma: «Le stesse prescrizioni » precisa «sono in tutto applicabili a chiunque ritenesse o volesse ritenere macchine fotografiche per proprio e privato uso». È un vero e proprio porto di macchina fotografica, a cui s'aggiunge quel che segue: «Quello che si permettesse di effigiare in fotografia figure oscene ed indecenti, incorrerà nella multa dagli Scudi cinquanta agli Scudi cento e nella confisca delle macchine, ed in caso di recidiva, soggiacerà alla pena della detenzione da tre a sei mesi. Se poi tali figure si distribuissero o si ponessero in commercio, il Fotografo sarà assoggettato alla pena di un anno di opera pubblica, non che alla multa e confisca come sopra».

Dal punto di vista dell'autorità, si può quindi considerare, innanzitutto, l'osceno come un'etichetta, un pretesto, per colpire «ciò che era nuovo e che poteva apparire pericoloso per le strutture della società; strutture codificate e fissate per salvaguardare ben altri interessi. Il controllo per evitare l'uso osceno della macchina fotografica, instaurato nella seconda metà dell'Ottocento, serviva quindi in realtà soltanto per sorvegliare il lavoro e l'attività dei fotografi».

Si badi bene: sorveglierli perché potenzialmente erano pericolosi. Chi effigia un nudo può ritrarre anche un campo di battaglia, disseminato di morti e di carogne. Sui campo di battaglia di Solferino si vigilò perché non si mostrassero ladri spogliatori di cadaveri e fotografi.

In realtà c'è del vero in questa preoccupazione: la foto di nudo, poi erotica, poi pornografica, la sola inventata, è rimasta l'unica con una precisa carica (o possibilità) eversiva, proprio come taluni protagonisti di quei fermenti sociali, che vissero con la sua nascita. Non sembra al lettore solo un gioco irrispettoso l'accostamento tra le immagini maledette ed escluse della nuova tecnica e la teoria e la pratica dei maledetti ed esclusi anarchici. Dalla teoria e dalla pratica anarchica si può trarre ispirazione per la costruzione di una società più libera, e questo assunto non è sminuito dalla talvolta evidente contraddizione tra nobiltà del fine e mezzi impiegati.

Accettando come filo conduttore le idee di pericolo e di esclusione, si nota comune destino di soggetti in superficie assai diversi tra loro: i nudi e i libertari. Perché una donna nuda, soprattutto se scosciata e profferta, può agire come negazione di molteplici inganni della nostra società. Può perché c'è sempre il rischio di un concatenarsi caotico delle sue manifestazioni, di una mancanza di selezione qualitativa. Per allegoria, anche la storia del nudo, tra Risorgimento, decadenza, post-

modernismo, ha conosciuto il suo naggio francese. Quel che rimane è la volontà di partecipazione delle masse, di sottrarsi alle tutele burocratiche, di provare l'utopia.

Si potrebbero iscrivere queste note in un immaginario quadrilatero, ombra e copia di un Quadrilatero risorgimentale, di mura e pietra.



Un angolo è dato da uno dei più famosi tableaux vivants: «The Two Ways of Life» di G. O. Rejlander of Wolverhampton. Fu acquistato dalla regina Vittoria, che apprezzò il contenuto morale dell'allegoria fotografica.



Il secondo angolo è costituito «dai corpi nudi portati nelle case, dopo il 1968, non in modo occulto ma, con enfasi, sulle copertine e nelle pagine dei giornali benpensanti.

Gli ultimi due angoli annodano pittura e foto (e così ci riallacciamo al capitoletto iniziale, ch'era a foggia di romanzo dell'Ottocento).

Infatti, terzo angolo: l'ingrandimento fotografico di una figa, sul paginone di un giornale pornografico americano, sotto la quale la didascalia diceva: «È esteticamente brutta anche nelle dive di Hollywood. Perché illudersi quando funziona tanto bene anche così com'è?» (l'intenzione è buona: l'affermazione della realtà contro i fantasmi dell'illusione; il risultato ideologico è indecente: la figa non è affatto brutta)



Quarto, solidissimo spigolo, un quadro. Forse l'immagine più bella fra tutte quelle che parlano d'amore nella nostra civiltà. È un dipinto di Courbet, del 1865. Fu eseguito per il diplomatico turco Khalil Bey, che lo conservò in un tabernacolo. Non bisogna stancarsi di inseguire l'utopia, perché la strada dell'uomo è infinita e tortuosa.

Nel 1978, un Italiano scriveva una lettera a un giornale, questa: «Su un giornale di larga diffusione è apparso un trafiletto dal titolo "Assolto l'uomo che passeggiava nudo per Milano." Più che la notizia in se stessa sorprende e urta la motivazione della sentenza di assoluzione. A mio modestissimo parere la sola ragione che giustificasse l'assoluzione poteva essere il riconoscimento di una mente malata o di uno stato euforico. Diversamente diventa un'altra riprova del permissivismo che inquina la nostra società e che la spinge inevitabilmente lungo la china di una sempre maggiore decadenza morale».

Per chi vuol sapere da quali letture e consultazioni derivino gli ibridi appunti che accostano il pericolo nudo al pericolo anarchico, ecco una sommaria elencazione delle fonti:

AA.VV., Sessuofobia, Sugar 1962

J. Baudrillard, Della seduzione, Cappelli 1976

C. Bertelli-G. Bollati, Storia d'Italia, Annali 2 (L'immagine fotografica 1845-1945), Einaudi 1979

R. Giachetti, Pornopower pornografia e società capitalistica, Guaraldi 1971

A. Gilardi-W. Settimelli, Le porno del marinaio, in Photo 13, aprile 1971

G. Italiani-R. Fea, Il nudo nella fotografia, Fotografare 1969

S. Marcus, Gli altri vittoriani, Savelli 1980

Le Nu 1900, Barret 1976

Il rapporto Longford sulla pornografia, Mursia 1972

W. Reich, La rivoluzione sessuale, Feltrinelli 1963

D. Tarizzo, L'anarchia, Mondadori 1976

W. Young, La repressione dell'eros, Feltrinelli 1972



6.5x9inch